محيي الدين صبحي

دراسات ضدّ الواقعيّة في الأدب العربي

المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت ٣١٢١٥٦٠ ـ برقياً «موكيالي» بيروت
ص. ب. ١١/٥٤٦٠ بيروت

دراسات ضد الواقعية
في الادب العربي

الطبعة الاولى
أيار (مايو) ١٩٨٠

المحتويات

الرجوع إليها في سياقها لمعرفة تعليلها الأدبي والاجراء النقدى المتبع لاستنباط الأحكام عن طريقي الرجوع إلى النص والرجوع إلى الواقع العربي في فجاجته وعلى الطبيعة وبالوقائع التاريخية .

تقوم الآراء النقدية في هذا الكتاب على فكرة أن الأدب بناء لفظي يقدم رؤيا ، وأن من وظيفة النقد الكشف عن تماسك البناء واتساق الرؤيا . لذلك فإن من الواجب افساح المجال للنقد بمعناه الكلاسي أن يستعيد مكانتـــه الأدبية على أساس :

١ ــ إن التنظير ليس نقداً ولا بديلاً عن النقد ، لأنه لا يستطيع أن يقوم بمهمة النقد في الكشف عن بنية العمل الأدبي وحتّى عن مضمونه .

٢ ــ إلغاء محاكمة الأثر الأدبي على ضوء المواقف السياسية ، والأصول الطبقية لصاحبه . والعودة إلى قراءة النص بدلاً من قراءة شجرة العائلة ، لأن وعي الأديب يحدد انتماءه أكثر من أصوله الطبقية .

٣ ــ العودة إلى الأفراد والغاء النماذج في الرواية . لأن تصور المخيِّل لبطله بأنه نموذج يسلب هذا النموذج تنوع الأحاسيس الفردية ويجعله محكوماً سلفاً بمواضعات طبقته ومواصفاتها حسبما تحددها كليشيهات الماركسية الرثة .

٤ ــ الغاء الفكرة المسبقة بأن الأدب يعكس الحياة . وتأسيس تصور جديد حول وجود عالم خيالي في الأدب لا يتطابق مع الواقع .

٥ ــ إسقاط مفهوم « المعنى » من الأدب ، واحلال مفهوم المضمون مكانه . إن المعنى هو مجموعة الأفكار المباشرة التي ينقلها النص ، أما المضمون فيجب أن يشمل مجموع المعاني التي يتضمنها الموقف . للإيضاح : قد يتحدث كاتب عن الطيران فيصفه ويعطينا تجربته أو تجربة البطل في خلال الطيران . هذا هو المعنى الذي يجب اجتنابه ، أما المضمون الأدبي المنشود فيتضمن حلم

الإنسان بالطيران منذ ما قبل التاريخ ، وانعكاس ذلك بأسطورة إيكاروس ومحاولة عباس بن فرناس ثم اختراعات الفرنسيين ثم تطوير الأمريكان والروس للطائرة . هذا هو مفهوم المضمون الأدبي . والمعنى لا يصبح مضموناً أدبياً إلا إذا شحن بكل تجارب الإنسانية لتحقيقه . وهذه هي أول مرة يوضع للمضمون هذا التعريف الدقيق .

إن المنظرين وكتّاب الصحف يخلطون بسطحية شديدة بين مفهومات : الفكرة ، المعنى ، المضمون الأدبي . أما في الشعر فإن المضمون يأتي من طريقة ترتيب الكلمات ، أي من التعبير الفني ، كما شرحنا في المقالة الثالثة . الرواية العربية التي تمثل وجود مضمون هي «موسم الهجرة إلى الشمال» والمثل الأعلى العالمي رواية «موبي ديك» . ففي الروايتين عدة طبقات من المعاني تصلح لتكوين مضمون .

٦ ـ من الممكن ، عملياً ، فصل الشكل عن المضمون في النثر التخييلي . الطريف أن جميع النقاد يمارسون هذا الفصل ويقدمون لممارستهم بالقول باستحالة الفصل .

٧ ـ إن علة التخييل العربي لا تأتي من انفصال الأديب عن الواقع بل من شدة استغراقه فيه ، استغراقاً يؤدي إلى استبعاد الخيال عن الأدب ، بل توظيف الخيال في تصوير نسخة طبق الأصل عن الواقع قدر الامكان .

٨ ـ الاختلال الذي يبدو في بنية الرواية العربية الحديثة ليس نتيجة الابتعاد عن الواقع ، بل هو اختلال يتأتى من انفصال المعنى المحلي للأحداث الواقعية عن الشكل الأدبي المتقدم والمستورد دون تعديل . والعلاج ليس بالمزيد من الواقعية بل في المزيد من الخيال الحر الطليق ، الخيال غير المعلب ولا المقولب .

٩ ـ يغتني المضمون الروائي ، كما حددناه ، بالأفكار التي تصطرع

أقساما ، وخص البلاغة بالقسم الثالث منه ، وقسمها الى ثلاثة أقسام المعانى ــ البيان ــ البديع . وبذلك تميزت علوم البلاغة ومباحث كل علم منهـا بالتفصيل .

والفلسفة والمنطق تغلب على السكاكى الى حد كبير ، من حيث كان يغلب الذوق والطبع على عبد القاهر .

وبذلك تنتهى مراحل التأليف والابتكار فى بحوث البلاغة وتدوينها تدوينـا كاملا .

٦ ــ وجاء الخطيب القزوينى المتوفى عام ٧٣٩ فألف فى البلاغة كتابيه : تلخيص[1] المفتاح والايضـاح . وقد ألف الايضـاح ليكون كالشرح لتلخيص المفتاح وجمع فيه كثيرا من آراء عبد القاهر والسكاكى فى شىء من التنظيم والشرح .

وعلى متن التلخيص كثرت الشروح والحواشى والتقـارير وفى مقدمتها الأطـوال للعصام ، والمطـول[2] للسـعد وشروح التلخيص وسواها ... وهذه أهم كتب البلاغة وشروحها فى هذا العهد : قوانين البلاغة لعبد اللطيف البغـدادى م ٦٢٩ هـ ، والتبيـان لابن الزملكانى م ٦٥١ هـ ، والمعيار للزنجانى م ٦٥٤ هـ ، وبديع القرآن لابن أبى الاصبع م ٦٥٤ هـ ، والفوائد الغيـاثية للعضـد م ٧٥٦ هـ وشرحهـا الكرمانى م ٧٨٦ هـ ، والتبيان لشرف الـدين الطيبى م ٧٤٣ هـ ، والطراز ليحيى ابن حمزة العـلوى م ٧٤٩ هـ ، وعروس الأفراح للسـبكى م ٧٧٣ هـ ، والسمرقندية للسـمرقندى وهى رسـالة فى الاسـتعارات ، وتوفى السمرقندى عام ٨٨٠ هـ .

---

(١) لزكريا الانصـارى م ٩٢٦ هـ « مختصر تلخيص المفتـاح » : وللعباسى م ٩٦٣ هـ شرح لشواهد التلخيص سماه معاهد التنصيص .

(٢) عليه كتاب فى شرح شواهده اسمه عقود الدرر فى حل أبيـات المطول والمختصر ، وهو مطبوع طبعة حجر عام ١٣٠٧ هـ فى ١٦٦ صفحة .

الحضارية التي توجه سلوك الفرد من ثقافة ودين وبيئة ووراثة ... ولأن الأدب في النهاية تعبير عن اللاشعور الجمعي للعرق في كفاحه من أجل البقاء بواسطة الاستجابة لتحديات البيئة وتحديات الحضارات والأقوام الغازية .

١٣ ــ وأياً كانت المضمونات الاجتماعية التي يتبناها الأديب ، فإنه لا يمكن أن يكتب أدباً تقدمياً ما لم ينطلق من مفهوم قومي ضد التجزئة . لقد أثبتت تجارب الستينات والسبعينات ، اليمينية واليسارية على السواء ، فشل كل المحاولات بدون وحدة ، فلا التصنيع ولا مكننة الزراعة ولا الاشتراكية حلول مقنعة أو مجدية على المستوى القطري ، وكل تفكير محصور في حدود الكيان سوف يظل اقليمياً وله نتائج رجعية .

١٤ ــ إن كل تنظير أو نقد للأدب العربي المعاصر يجب من كل بد أن ينطلقا من الوضع القومي المتردي ويعودا إليه. وكل لجوء إلى مقاييس أخرى تعجز عن تفسير الأدب والواقع . وقد ضربنا على ذلك أقوى وأفضل الأمثلة المتوفرة في النقد والتنظير العربي الحاليين ، بمناقشة حسين مروة والياس خوري وجورج طرابيشي وجلال الشريف وغيرهم . أما مضاهاة موقف ايفتوشنكو في قصيدته « بابي يار » بقصيدة يوسف الخطيب ، فهي صرخة احتجاج تبين دور النقد القومي ضد من يمالئون أعداءنا . ولو تكاثرت صيحات الاستنكار من العرب لكف « الأصدقاء » عن مد يدهم إلى « الأعداء » .

١٥ ــ خلاصة ما سبق أن أديب الأمة يتحرك ضمن الرؤيا الجماعية والتراث المشترك لأبناء أمته وعصره ، أما أديب المرحلة فهو الكاتب المحدد بالواقع القائم . هذا يعني أن أديب المرحلة يعبر عن واقع أنجز أو ينجز ، لكنه واقع محدد عقلاني قابل للتجاوز فور تحقيقه والانتهاء منه . أما أديب الامةفهوأديبالصيرورةالذي يعبر عن ديالكتيك الواقع ، أي عن النسب والعلاقات الداخلية فيه ، ضمن تطلعات الأمة إلى تجاوز واقعها نحو تحقيق

ذاتها وتقرير مصيرها .

إننا لا نزعم أن البصيرة ملك لجانب واحد ، بل نقول مع المعري:

جائز أن يكون آدم هـــذا   قبله آدم عـــلى إثـــر آدم
وبصير الأقوام مثلي أعمى   فهلموا في حندس نتصادم

محيي الدين صبحي

١١ — ١١ — ١٩٧٩ — بيروت

* * *

— ١ —

أزمة «الواقعية»
في واقع الادب العربي

يقول أندريه مالرو في بعض حديثه إلى مجلة : «يبدأ الأديب بمحاكاة الأدب ثم ينتهي إلى محاكاة الحياة» . ويرمي الأديب الفرنسي من ذلك إلى التأكيد على أن الكاتب الناشىء يعكس في أدبه ما تردد من حوله وفي نفسه من مفهومات تصورية عن الأدب في مضمونه وشكله ، كما يقرر أن رؤية الحياة الواقعية واستخلاص صورة أدبية عنها يحتاجان إلى نضج وتعمق يقتضيهما حسن التمييز بين الواقع الموضوعي والتصور الأدبي السائد والخيال الذاتي الذي يؤلف عبقرية الفنان .

في البدء كان الخطأ . فقد ولدت الواقعية الأدبية في سورية ولادة شاذة منذ أوائل الخمسينات على أيدي شبان موهوبين من أعضاء رابطة الكتاب السوريين وكان قد سبقهم إلى ذلك بعض اللبنانيين من أمثال رئيف خوري ، ثم تلاهم المصريون فعم السيل وطفح الكيل . لم يطرح مفهوم الواقعية الأدبية منذ البداية على أنه تصور الكاتب عن علاقة الفرد بشريحة من المجتمع هي طبقته التي تحدد حياته وتصرفاته وتطلعاته وعواطفه، ومفهومه عن الصراع بين طبقات المجتمع المختلفة ذات المصالح المتباينة ، ولا طرح على أنه مفهوم الكاتب عن مكونات فكرية تشكل في تلاحمها شخصية أمة ينتمي اليها

الكاتب ، وهي شخصية تتجاوز ما يراه الكاتب من اشتباكات محلية في قريته أو مدينته أو حيه أو حتى في قطره لتجد مثيلاتها في قرى ومدن أخرى من الوطن العربي . طرح مفهوم الواقعية منذ البداية ومن خلال الممارسة الأدبية ، على أنه صراع محدد بين فرد مسحوق مضطهد وفرد متسلط مستغل : بين أجير ورب عمله ، بين ماسح أحذية وصاحب صندوق البويا ، بين عاهرة وامرأة تشغلها ، بين فلاح واقطاعي ، بين طالب فقير ووالد فتاة جميلة غنية ... الخ . وأريد منذ البداية لأشخاص هذا الصراع أن يكونوا « نماذج » ، عن الطبقات التي يمثلونها ، أو يفترض أنهم يمثلونها ، فمنذ البدء ولدت الواقعية ولادة افتراضية وتصوراً ذهنياً لا وجود له إلا في رؤوس كتابها . انها واقعية مقطوعة الصلة بـالواقع ، تغذت بعاملين : الدمغة « السياسية » و « التظاهرات » القلمية التي تقوم بها مجموعة متضامنة ممن يريدون أن يصبحوا كتّاباً ، فيهللون لكل انتاج يصدر عن أعضاء مجموعتهم ويرذّلون كل انتاج أو نقد يأتي من خارج أشخاصهم – هكذا بلا تمييز – . فالمهم تكاثر الأقلام التي تكتسح وسائل الاعلام المقروءة والمسموعة ، بانتاج يتمحور على مضمون واحد أو موحد . وبذلك سقط النقد وانتهى عهد القيم الأدبية ليبدأ في تاريخ الأدب العربي منذ الخمسينات عهد التنظير والمنظرين. وهؤلاء طبقة علاقتها بالأدب سطحية عابرة ، لا تعبأ بأي مقياس من مقاييس النقد الأدبي . وسيلتها الوحيدة للحكم على الأثر الأدبي محاكمة مضمونه ، محاكمة سياسية ظاهرية لاعطاء الدمغة السياسية الرسمية التي تكون معدة سلفاً لأنها ، في الواقع ، حكم على الكاتب والبطل القصصي من قبل أن يولدا ، فالكاتب يحاكم بحسب منشئه الطبقي ، أي قبل أن يولد ثم ينسحب الحكم بالتبعية على مخلوقاته القصصية دون أن يحاول أحد من السادة المنظرين امعان النظر في فحوى القصة أو مواقف الأبطال من الحياة ، بصرف النظر عن المواقف الشخصية لصانع أولئك الأبطال . لا أحد يعترف بأن الأدب ينفصل

عن صاحبه ، وأن بلزاك مثلاً كان تقدمياً في تخييله على الرغم من رجعيته في مواقفه السياسية . فلقد صور بلزاك بنجاح صعود الطبقة البورجوازية وشجب في وقت مبكر انتهازيتها السياسية ومواقفها الاستغلالية ، لكنه كان من المعجبين بنابوليون الثالث وأتباعه من بقايا النبلاء الاقطاعيين والضباط التوسعيين في المفارقة بين الموقف السياسي والانتاج الأدبي .

يقابل بلزاك على الصعيد العربي ، في اطار الأدب السوري ، الدكتور عبد السلام العجيلي الشاعر والقصصي والروائي(١) . فهو سليل عشيرة بدوية تقيم في شمالي سورية . وقد مارس السياسة حين بلغ الثلاثين من عمره نائباً عن عشيرته في مجلس النواب السوري عام ١٩٤٧ ، وأنهى حياته السياسية وزيراً للاعلام عام ١٩٦٢ . وتتميز ممارساته السياسية بأنها ليبرالية على وجه العموم ، فقد بدأها ابان أزمة الحكم الوطني بعيد الاستقلال ، وتخبط البلاد اثر أول نكبة عربية في مجابهة الغزو الصهيوني عام ١٩٤٨ . وقد اشترك متطوعاً في حملة جيش الانقاذ ، مما أتاح له خبرة عملية في أمور النكبة . تدور قصصه حول ثلاثة محاور : قصص فلسطينية تؤرخ للنكبة والمقاومة ورؤية الفرد العادي للفداء قبل أن يتشكل العمل الفدائي بما يقرب من خمسة عشر عاماً . وقصص محلية تعالج علاقات الفرد بالطبيعة وبالجنس الآخر . وقصص قومية ــ أوربية تصور الوجدان العربي في صلته المفاجئة بالحضارة الأوربية الغازية ، والفرد الأوربي غير الغازي . وهذه الناحية الأخيرة يتفرد بها العجيلي في الانتاج الأدبي السوري . ان « سالي » و « قناديل اشبيلية » تصوران عربياً شديد التماسك في وقفته أمام حضارة الغرب الآلية . وأما قصصه الفلسطينية عن النكبة والفداء فتسبق بالزمان ــ على الأقل ــ كل ما كتبه في هذا الموضوع عرب غير فلسطينيين ، كما أنها تصدر عن تجربة مباشرة في ساحات القتال وفي المدن الأسيرة وفي المخيمات التي أقيمت على عجل ــ انتظاراً لعودة قريبة ــ وهي مشاهدات وتجارب ومعانيات لم تتوفر

لكثيرين من حملة الرؤى الذين يشهرون أقلامهم لتحرير فلسطين . وأما قصصه المحلية فانها تصور صراع الإنسان مع الطبيعة وقدرته على تحويل الطبيعة من « قدر » لا يرد إلى قوة تذعن صاغرة لإرادة الإنسان وخيره (وهذه الفكرة جوهر الفكر التقدمي الإنساني منذ عصر النهضة الأوربي في القرن السادس عشر) . وقصته « النهر سلطان » شاهد لا يدحض : بدوي جرف فيضان النهر بيته وحمل ابنه الصغير في تدفقه ، هذا البدوي يشمت بالنهر حين يسمع كيف ستقيم الحكومة على الفرات العظيم سداً يكبح جماحه ويمنعه من الاضرار بالبشر . وقد كتبت هذه القصة قبل أن يقوم السد ، ومن أن الكثيرين من « التقدميين » استلهموها وقلدوها في حماستهم لإقامة السد ، فان القصة وصاحبها تشتمان وتنعتان بالرجعية والغيبية والتخاذل.

هذا من حيث المضمون ، وأما من حيث الشكل فان العجيلي رائد عظيم من رواد الشكل الروائي العربي . لقد رجع إلى القصص الشعبية واقتبس منها شكل « الحكاية » وتعمق في « ألف ليلة وليلة » واستمد منها طريقة توليد قصة من قصة ، وهي طريقة تماثل النمط العربي في البناء حيث تفضي قاعة إلى قاعة ومزج كل ذلك مزجاً كيماوياً عجيباً بتقنيات تشيكوف وموباسان . هذا العمل الطليعي وحده يبوىء العجيلي مكانة سامية في تاريخ التخييل العربي ، فهو يفوق ما قدمه تيمور ونجيب محفوظ معاً على هذا الصعيد الفريد والصعب . وكان من واجب الأدباء الشبان أن يفيدوا من محاولته ويقلدوها ان لم يستطيعوا أن يطوروها كما كان من واجب النقاد الشبان أن يدرسوا هذه المحاولة ويزكوها لكي يعملوا على نشرها بين أصحاب صنعة التخييل في سبيل استنباط شكل عربي للقصة والرواية . لكن هؤلاء وأولئك لم يجدوا في جعبتهم غير صيحات الاعجاب بالشكل وصرخات الاستنكار للمضمون(٢). كل ذلك لأن المحاكمات السياسية الديماغوجية مقرونة بالغاء العقل . والالتفات عن التأمل وصرف النظر عن التفكير النقدي الجاد .

ان من واجب أية مدرسة نقدية أن تحاكم النتاج الأدبي القريب والبعيد من خلال منظوراتها الايديولوجية للشكل والمضمون ، فتغربله وتستبقي منه ما تراه صالحاً يستحق البقاء والإفادة منه . أما الغاء نتاج أديب بأكمله دون تمحيص ولا تدقيق فليس ذلك موقفاً نقدياً ولا فكرياً – انه الغاء للأديب نفسه – تصفية من نوع ما . وكل ذلك لا يدل على تبصر بل يدل على الجهل والجهالة . الجاهل وحده يلغي معاصريه ويلغي التراث ويعتبر نفسه بداية ، أما الثوري فهو عالم بكل ما للعلم من معنى المحافظة على حركة الفكر : كل حركة ثورية حركة علمية تسعى إلى فرز العناصر التي تجدها في التراث ملائمة لتقدم الأدب وتقدم المجتمع ، وتعتبر هذه العناصر ذخيرتها الحية لكي لا تزعم أنها تبدأ من نقطة الصفر . ففي كل تراث نوع من المعاصرة تكشف عنه الحركة الفكرية المجددة وتزعم أنها ستأخذه وتطوره . لكن هذه الطبقة الجديدة من الأدباء والنقاد حين تعزل نفسها عن هذا النشاط الفكري الخلاق لا تقضي فقط على حركة الفكر لتقف في فراغ ، وإنما تسعى بكل الوسائل إلى أن تفقد ثقة القارىء بها ، هذا القارىء الذي ما يزال ينشد في الأثر الأدبي المتعة الجمالية إلى جانب الفائدة الاجتماعية . ولم أجد ناقداً مهما كان متحاملاً قد جرؤ على الزعم بأن آثار العجيلي قد فقدت متعتها وأن قراءه قد انصرفوا عنه (٣) .

* * *

أعتقد أننا الآن قد بلغنا نقطة يحسن بنا أن نراجع عندها ونلخص الافتراضات التي رأينا أن الواقعية السورية خاصة (والعربية عموماً) تقوم عليها وتعمل بموجبها على صعيدي الأدب والنقد .

واقعيتناعلى صعيد الأدب هي :

١ – واقعية جزيئية مستغرقة في البيئة المحلية الضيقة ، وليس لها رؤيا عربية

حضارية .

٢ — واقعية أفراد وأحداث مقتطعين من الواقع الضيق وليست واقعية علاقات يطل بها القارىء من خلال الفرد والحادث على أفق العلاقة بين الفرد وطبقته أو بين الطبقة وبقية طبقات المجتمع ، أو بين المجتمع والقيم التي تحكمه سواء أكانت قيماً موروثة أو مفروضة حديثاً .

٣ — واقعية أنماط عزلت عن حركة الواقع وافترض أنها تمثله . فهي بالتالي واقعية — نمطية — تصورية .

وواقعيتنا على صعيد النقد الأدبي هي :

١ — الغاء دور النقد الأدبي بما هو بحث في صحة البنية الشكلية للعمل الفني ، وعلاقتها بمضمونه ، فكل مناقشة في الشكل أو الأسلوب ترفض وتدان بأنها رجعية .

٢ — واقعية نظرية غير أدبية ، يفرضها منظرون يقتصرون على محاكمة مضمون الأثر الأدبي بحسب المضمون القائم في أذهانهم محاكمة سياسية دون أن يدققوا في ناحيتين : الأولى قدرة الكاتب على تحويل لقطته الحياتية إلى أدب ، لأن الأدب غير الحياة . والثانية قدرة الأثر الأدبي على كشف الواقع كشفاً احتجاجياً يبشر بواقع جديد ، أي فضح الواقع وتثويره .

٣ — واقعية سلفية بمعنيين : محاكمة الكاتب بحسب منشئه دون النظر في انتاجه . وحتى عندما ينظر المنظر في الأثر الأدبي فانه يتمحل الأعذار ليضع النص على سرير بروكوست لكي يوافق منطلقاته ، وواقعية سلفية بمعنى أنها تقتصر على تصوير الواقع الحالي وماضيه .

وليس غريباً مثلاً أن نجد أن معظم الروايات التي تشجب الاقطاع والنقد الذي يروج لها قد صدر بعد تطبيق قوانين الاصلاح الزراعي في مصر أو

سورية(٤) مما يدل على قصور الفكر عند النقاد وقصور الرؤية عند الأدباء. كما يدل أيضاً أن دفع المنظر للشعار من عالم السياسة إلى عالم الأدب ليس كافياً لفبركة الانتاج المطلوب ، مهما كانت فرضيته ، بل لا بد من مضي وقت يتمثل خلالها الأديب الحالة المعطاة . ومما يلفت النظر أن الأدب الفاضح للاقطاع قد تكاثر في سورية خلال السبعينات ، أي بعد اثني عشر عاماً من أول محاولة للاصلاح الزراعي حدثت في دولة الوحدة بقيادة الرئيس جمال عبد الناصر في أواخر عام ١٩٥٨ . فماذا يعني هذا ؟ هل يعني ، كما يقولون ، أن الأديب يلهث دائماً خلف السياسي ؟ أم يعني أن مشاغل الأديب ، في الواقع ، لا تتطابق مع مشاغل السياسي ! ففي الفترة المذكورة وما بعدها تكاثر انتاج الأدب القومي متمثلاً في روايات مطاع صفدي وصدقي اسماعيل ، أما تأخر أدب الاقطاع أو محاربة الاقطاع وفضحه أكثر من عقد من الزمن فيعود إلى الفترة التي اقتضاها اعداد أبناء الفلاحين اعداداً ثقافياً يؤهلهم للتعبير عن أنفسهم ومشكلات مجتمعهم وصراعاته . وهذا يفضي بنا إلى المشكلة النقدية الثانية التي تدور حول قدرة الكاتب على تحويل المعاناة الحياتية إلى أدب ، لأن الأدب غير الحياة ، وقدرة الأثر الأدبي على كشف الواقع كشفاً احتجاجياً يبشر بواقع جديد ، أي فضح الواقع وتثويره . وهذه النقطة تحتاج إلى أن نتلبث عندها ملياً لأنها تطل من بعيد على علاقة الكاتب بالسلطة ، وهي علاقة ليست سارة ولا مرضية بحكم الطبيعة التي جبل عليها الأدب ، والطبيعة التي جبلت عليها السلطة . السلطة أداة قمع وتكريس للواقع وتثبيت لتطوره ضمن أطر مرسومة محددة سلفاً . أما الأدب فاحتجاج على عالم قائم وتبشير بعالم يعتبره الأديب عالماً أفضل . والصدام يقع دائماً بين الواقع والتطلع .

فقد غضب أحد المسؤولين على أديب تعرض له مسرحية مطبوعة ، فطلب نصها ليتقرى فيه ما يمكن تفسيره بأنه اساءة إلى السلطة كي يستعديها .

سألني أحد المشفقين على الأديب :

هل تعتقد أن في المسرحية ما يوجب وقف عرضها ؟

أجبت :

ان كانت أدباً ، فنعم .

ذلك أن كل أدب احتجاج ، يستوي فيه الأدب العاطفي الاسيان ، أو الاجتماعي الغاضب ، أو التاريخي الخيالي ، لا فرق ، فما دام يطلب من الأديب أن ينشيء عالماً من خياله ، له مقومات تجعلنا نتقبله خلال قراءته على أنه عالم ممكن فان هذا العالم سوف يكون بالضرورة عالماً مختلفاً عن الواقع الذي نعيش فيه ، لا يهم إن كان عالم الأدب أفضل أو أسوأ من عالم الواقع . المهم أنه عالم ، وأنه يختلف عن عالمنا . وفي هذا المعنى يقول بومجارتن الفيلسوف الجمالي : « الأدب ، عالم مغاير » .

يذكر عالم الناس المحبوسين الضائعين اليائسين ، فيذكر على الفور : كافكا ، يذكر عالم الناس المأزومين المتوترين الذين يرون الحياة على أنها تضحية بالذات ، فيذكر على الفور : دوستويفسكي . يذكر عالم الجنس والشهوات المحرمة والصراع البائس ضد كل الأعراف في سبيل نزوة ، فيذكر على الفور نابوكوف أو مورافيا . يذكر عالم الصراع في سبيل تأكيد الذات ضد الطبيعة ، والاستمتاع بصرف الجهد والمال من أجل ذلك التأكيد ، فيذكر على الفور همنغواي وشتاينبك .

كل من هؤلاء الأعلام خلق عالمه على مثاله وصورته ، كما يتخيل هو الناس وكيف يجب أن يكونوا فانجب عالماً له سمات عالمنا الواقعي. لكنه يختلف عنه . فمن ينشد العدالة يخلق عالماً أعدل من عالمنا الظالم الذي نعيش فيه . ومن يشجب الاضطهاد وسحق الإنسان يصورعالماً أكثر ظلماً وتعسفاً

وظلاماً من عالمنا . ان كان هذا ممكناً . ومن يبتغي خلع العذار يحتاج إلى رجال لا تردعهم الروادع وإلى نساء لا ينطفىء لهن أوار وهنا محط الشاهد . فلكي ينجح الأديب في إقامة عالمه يحتاج إلى أناس ، يمثلون ما يريد تمثيلاً صادقاً ، فالمناضل في الرواية أكثر نضالاً من أي بطل حقيقي وكذلك اليائس وكذلك المغامر ، ومن منا لا يذكر في « ألف ليلة وليلة » شخصية العاشق الولهان الذي يذرف الدموع وينشد الأشعار ويهيم على وجهه في البراري والقفار ؟ ربما يبتسم البعض الآن من هذه الصورة ، ولكن حذار : فحين قرأناها لم نتلبث عندها برهة لمناقشتها بل مضينا مع البطل نفرح ونتألم ونضيع ، بحسب ما تعرض له من صروف الدهر ، وليست « ألف ليلة » بدعاً في هذا ، فأبطال دوستويفسكي سريعو الانفعال كأبطالها . وهاملت طالب الثأر من عمه بدم أبيه من أكثر الناس تردداً في تاريخ الأدب العالمي ، في حين أن سيف الدولة في عالم أشعار المتنبي من أكثر الناس حزماً وحسماً وسرعة في اتخاذ القرار : ولكن مهلاً ، فالبطلان متشابهان : هاملت شكسبير يتردد طالما يبحث عن دليل على أن عمه قتل أباه بإيحاء من أمه . وسيف الدولة عند المتنبي مثال لإعمال الروية ، وتقليب الأفكار على وجوهها . والتدقيق في الأمور وتمييز مشكلاتها . ذلك أن البطل في عالم الأدب نموذج لصنفه : ولكنه نموذج معرض دائماً لاتهام القارىء . إذا لم يفلح الأديب في اقناع القارىء بأن البطل شخص من الواقع ، انهار عالم الأديب بأكمله ، ولذلك يعرض شكسبير هاملت لمحنة التردد ، لكي يقنعنا بأن هذا الشخص واقعي فنصدق ونبرر له ما يأتي به بعد ذلك من أعمال ، كذلك يعرض المتنبي سيف الدولة لروية التأمل ليقنعنا بعد ذلك بصواب رأيه وشجاعة فتكه وحنكة تدبيره ، فهو ، وإن كان يتحدث عن بشر ، فإنه يجعله أكثر من البشر . وعليه أن يبرهن لنا عن ذلك .

وإذن فعالم الأدب يأخذ صفات الواقع أو سماته ويضع فيها نموذجاً

يتحرك ، فيخلق بردود فعل النموذج وما يترتب عليها من نتائج ، عالماً مغايراً لما نحن فيه ، مختلفاً عما نمارسه . هذا الاختلاف بين العالمين ، عالم الواقع وعالم الأدب ، يفسح المجال لخلق الانطباع بالسخط على ما حولنا ، بل على أنفسنا أيضاً وبذلك يكون الأدب تحريضاً ويكون البطل قدوة ، هذا أمر كامن في طبيعة الأدب ، لا معدى له عنه و لا مفر . فما دام الأديب يبتكر عالماً مخالفاً لعالمنا ، بأن يكبر ناحية ويصغر أخرى ، ويتشدد في جانب ويترك جانباً سائباً عن عمد ، فانه يعرض علينا عالماً آخر : انه يبصرنا باحتمالات أخرى في الحياة وبأنماط أخرى للمجتمع . ولا يكتفي الأديب بذلك ، بل يقدم لنا البطل الذي استطاع أن ينجز ، أو البطل الذي مات دون هدفه ، البطل هو الآخر مخلوق مغاير : كل شيء فيه يشبهنا في كل شيء فينا ما خلا ناحية واحدة يشتط فيها علينا — لكنها ناحية تمكنه من أن يتجاوب مع عالمه سلباً أو إيجاباً بحيث لا تكون المحصلة صفراً . وبما أن معظمنا ، بعد أن أنهكه ، الصراع مع الواقع ، يرى محصلة حياته صفراً ، فان البطل يفوقه ... ويعديه ويستعديه — يستعديه على الواقع المجسد في أسرة ومجتمع ومؤسسات و قوانين تكبح الفرد وتعطل طاقاته أو تعيقها . الأدب يقدم لنا قدوات تحررت من الكوابح الداخلية وتغلبت أو صارعت العوائق الخارجية ، ويقدم إلينا عالماً يتغير تحت وطأة صراع البطل — القدوة ، ولما كانت الأحداث تتوالى مضغوطة في الأدب فان تواليها يزيد من تأثيرها : ما يحدث في عشرات السنين يقدم في مئات الصفحات ونلتهمه في ساعات قلائل فيضاعف ذلك من عوامل تحريضنا ، بهذا المعنى كل أديب متهم وكل نص أدبي وثيقة ادانة . وكل مسؤول يستطيع أن يتهم أي أديب ، ولن يجانبه الصواب : فكلما كان الأديب أديباً حقاً ، جاء انتاجه أكثر تحريضاً لأن العالم الذي يقدمه أعمق خلافاً وتغايراً مع عالمنا .

ولكي نلمس عمق المشكلة نعود القهقرى الفين وخمسمائة من الأعوام،

فنسمع أرسطو يقول ان الشعر يمثل الناس بأفضل مما هم عليه ، أو كما هم عليه ، ثم يستدرك جملته الأخيرة فيفسرها : كما هم عليه ، أي كما يجب أن يكونوا « لأن المثل النموذجي يجب أن يتجاوز الواقع » ولما كان أفلاطون سياسياً أكثر من أرسطو ، فإنه اتخذ من تفسير أرسطو الصحيح لمهمة الشعر عذراً استند إليه ليطرد الشعراء من مدينته الفاضلة .

وقد سألت ذات يوم أحد السياسيين العرب ، أداعبه :

ـ هل تعتقد أن الأدب « يشتغل » بالسياسة ؟

فأجاب جاداً :

ـ أعتقد أن السياسة « تشتغل » بالأدب .

وتذكرت للتو حوار أرسطو وافلاطون : أرسطو يعتقد أن الأدب يشتغل بالسياسة وأفلاطون يؤمن أن السياسة تشتغل بالأدب . ولكن ما لنا نبتعد كثيراً ، ولدينا تمثيلية من تأليف الكاتب المسرحي علي عقله عرسان . وفيها نجد علاجاً شافياً وهازلاً لمشكلة الأديب والسلطة . عنوان المسرحية وموضوعها : « رضى قيصر » (٥) . أديب مسرحي ينسى فنه ويلتمس مرضاة قيصر فلا يعود الفن فناً ولا السياسة سياسة . ذلك أن الأدب عالم مغاير لعالم الواقع ، كما أسلفنا . وكل أديب يريد أن يتزلف يسعى إلى أن يطابق فنه مع الواقع كما يسعى إلى إزالة الفجوة بين المثال والواقع لكنه يسقط في تلك الفجوة بالذات ، وينتج فناً سخيفاً لا يليق بمقام القيصر . قال أحدهم لمعاوية : « إذا أرضينا الله أغضبناكم وإن أرضيناكم أغضبنا الله » وهذا بالضبط حال الكاتب بلاوتوس في مسرحية علي عقله : إذا أرضى قيصراً أغضب الفن وإذا أرضى الفن أغضب قيصراً . وأخشى ما أخشى أن يكون علي عقله قد أرضى الفن كل الارضاء ، فالمسرحية بناء متماسك من أحداث

مسلسلة تنيرها بصيرة وضاءة مثقفة تعرف دورها في المجتمع ، بل أكثر من ذلك : تعرف أن تضع « الآخرين » عند حدهم أيضاً . ولكن ما دامت السلطة طول الدهر هي السلطة فكيف استمر الأدب في الوجود ؟ بالتأكيد ان ذلك لا يرجع إلى شجاعة الأدباء وصلابتهم وحدها ، وإنما يرجع أيضاً إلى ضعفهم : فالأديب إنسان أعزل كالطفل ، ومع ذلك يجبه السلطة والمتسلطين بما لا تحب ، ويسلم– يسلم أدبه على الأقل– ، يسلم عالمه المقترح. العالم الأفضل ، والنموذج الأمثل ، والتحريض والتنبيه . كل ذلك ينجو من البطش ، لأن الأدب حين يحتج يحتج على عالم واحد ظالم ، لكنه حين يقترح : يقترح آلافاً من العوالم البهيجة والممكنة ، فلا يكتفي بأن يفتح بصيرة النـاس على احتمالات أجمل ، وإنما يعلمهم أن يتقبلوا مختلف الآراء ، يعلمهم التسامح مع ما يكرهون حيناً ، والسكوت على ما يغضبهم حيناً آخر ، وهم في الحالين أعجز من أن ينالوا أديباً حراً بسوء .

ومع ذلك فإذا كان الأدب عالماً مغايراً للعالم القائم فان لكل أديب ، شاعراً أو قصاصاً أو روائياً ، عالمه الذي يخترعه من أحلامه وثقافته وتطلعاته وتطلعات شعبه ثم يؤديه أداء فردياً يختلف كل الاختلاف عن أداء أي أديب آخر . وعلم النقد الأدبي مختص حصراً بالكشف عن هذه التفاوتات بين انتاج أديب وآخر ، بل بين مرحلة وأخرى في حياة الأديب وانتاجه ، وتمييز خصائص كل مرحلة وربطها بخصائص المراحل السابقة عليها والتالية لها ، ليصار إلى تمييز شخصية الاديب عن أقرانه في المجتمع الواحد وفي المرحلة التاريخية الواحدة . يبدأ الناقد بالتعامل مع النص فيشرحه ويكشف مضمونه ثم يكشف بناءه ويتوغل في الأسلوب ليتوصل إلى عزل البنيات المكونة للبناء العام وتبيين ارتباطها بجزئيات المضمون .

هذه العملية ألغيت تماماً ، ألغاها ظهور المنظرين ، وهؤلاء جماعة من

عوام المثقفين قد يكونون مسلحين بنظرية سياسة أو برؤية سياسية في أفضل الأحوال . لكنهم ، وفي أفضل الأحوال أيضاً ، خالون من أية تجربة أدبية أورؤيا أدبية أو منهج نقدي . انهم لا يتعاملون مع النص في مزاياه ولا مع الكاتب في فرادته، بل يسعون ما وسعهم الجهد إلى التعامي عن المزايا الأدبية لأنهم يكتبون عن نصوص لم يقرأوها ، كذلك فانهم يبذلون أقصى ما في طاقتهم لمحو شخصية الكاتب وإبطال تفردها من خلال حاجتهم إلى توحيد الأدباء في مجموعات طبقية ، وهكذا نرى كل منظّر يقطع رؤوس مجموعة من الأدباء ليحنط جثثهم في سلة الأصول الطبقية بلا تمييز .

إليكم مثالاً على هذه المحاولات التعسفية :

« وإذا ما نظرنا إلى بعض أبرز ممثلي الشعر العربي الحديث ، ولا أقول كلهم ، كالسياب والملائكة والبياتي من العراق ، ومحمد الماغوط من سورية ، وأدونيس وخليل حاوي من لبنان ، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي من مصر وذلك من حيث الأصول الطبقية لهؤلاء الشعراء ، فانهم كما تدل عليه وقائع سيرهم ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة ، وعلى وجه التحديد الريفية منها ، جميعهم أو معظمهم » [٦] .

الآن ، لو أن قارئاً زعم أنه وجد هذه الأسماء جنباً إلى جنب في جدول للكلمات المتقاطعة وسأل عما يؤلف بينها لأقمنا السائل مقام المتعنت المتجانف ، ورددناه رد المستبهم الجاهل ، ولكان أقصى ما في وسعنا وغاية ما عندنا أن نحيله إلى أبيات لكل منهم لعله يلمس ما بينها من تفاوت أو يتحسس ما بين الشخصيات الأدبية التي تمثلها تلك الأسماء من تباين في المواقف القومية والمنظورات السياسية [٧] ، وتباعد في أساليب الأداء والتعبير ، وتناء من حيث الثقافة والتطور فيما بدأ به كل منهم وما انتهى إليه ، فإن كان حس السائل من الصفاقة والكثافة بحيث يعسر عليه تمييز ما

بين بدائية الماغوط وتدقيق الملائكة وكلاسيكية السياب وتسيب أدونيس وغنائية حجازي وسريالية البياتي وحضارية الحاوي — وألحّ في الادعاء بالمساواة بين هؤلاء الأفراد الأفذاذ بدعوى وحدة المنشأ الطبقي ، وأصر على وضعهم إلى جانب بعضهم بعضاً مثل سمك السردين المعلب ، قلنا له : هب أن الأمر على ما تدعي فماذا يفيد ذلك في فهم تقنيات القصائد ؟ وهل يغني قولك عن حاجتنا إلى فهم النصوص وتحليل فنون القول الشعري لدى كل منهم وتبيان تأثراتهم بالثقافات الوافدة والأحداث الجارية التي حركتهم إلى القول ؟

إذا طرحنا هذا السؤال جاء الجواب بالنفي السريع : التحليل الطبقي ليس نقداً أدبياً لكنه يشرع للنقد ويفيده . فما من كتاب تنظيري جرؤ على الزعم بأنه نقد أدبي أو أنه يحل محل النقد الأدبي . هذه الكتب تنص في مقدمتها على أنها ليست نقداً أدبياً وعلى أنها لا تلبي حاجة الأدب الحديث إلى نقد حديث وهذا نموذج على تنصلها من مهمة النقد في مقدماتها .

« ليست هذه الصفحات نقداً أدبياً على الرغم من حاجة الشعر العربي إلى حركة نقد أدبي متطور قادرة على مواكبته وعلى انجاز كل ما هو من مهام النقد الأدبي [٨] » .

وإليكم نموذجاً آخر يفصح عن شك هذه الدراسات في نفسها :

« أهو كتاب في النقد أم في السياسة أم في كليهما ؟

« هذا ما سندع جوابه للقارىء ، لكننا نود التأكيد على أننا كنا ... نجهد في ألا نغفل لحظة واحدة عن ملاحقة الايديولوجيات التي يبثها الأديب ، أو التي ينطلق منها في بث ما لديه » [٩] .

إذا سلمنا مع هؤلاء المؤلفين بأن ما يكتبونه ليس نقداً ولا يُغني عن

النقد الأدبي شيء حق لنا أن نطرح على الأقل سؤالين : الأول ، لماذا إذن يحاكم الأديب وانتاجه بحسب الأسس والمبادىء التي تطرحها هذه المؤلفات ؟ وثاني السؤالين ، إذا كان معظم ما ينشر في وسائل الاعلام من تقويم للمؤلفات الأدبية يعتمد على هذا النهج لا يعد نقداً ، فلماذا تدان كل محاولة في النقد الأدبي الأصولي ، أي كل محاولة تعتمد على فرز البنيات الأسلوبية وتبيين طريقة المؤلف في تشكيل بناء متكامل منها ؟ وإذا كان وجود هذه التنظيرات مبرراً في القائها بعض الضوء الاجتماعي على الحركات الأدبية ، فما مسوغ انتشار هذا النوع من الكتابة والترخيص له باعتباره بديلاً عن النقد ؟ المشكلة كل المشكلة هي في أن هذا النوع من الكتابة يقتصر في معالجة الأثر الأدبي على مضمونه ، وربط هذا المضمون بالحركة الاجتماعية ربطاً مباشراً ، على أساس أن الأدب « يعكس الواقع مثلما تعكس المرآة صورة الشيء » . ومن ضمن هذا الواقع يأتي سيل الأفكار والمعتقدات التي تتحكم في الحياة وتوجهها . لكن الصلة بين الأدب والأفكار متضاربة . وهؤلاء المنظرون يسيئون فهم الأدب حين يعاملونه على أنه شكل من الفلسفة ، على أنه « أفكار » يلفها الشكل ، فيجب إسقاط الشكل لاستخلاص الأفكار الرئيسية من مضمون العمل الأدبي و« ملاحقة الايديولوجيات التي يبثهـا الأديب ، أو التي ينطلق منها في بث ما لديه » .

ان ارجاع العمل الفني إلى بيان مذهبي يسيء أبلغ الاساءة إلى تفهم وحدة العمل : انه يفكك بنيته ويفرض عليه معياراً للقيمة غريباً عنه . صحيح أن تاريخ الأدب يوازي ويعكس تاريخ الفكر . صحيح أيضاً أن بالامكان معالجة الأدب كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار ، صحيح ثالثاً أن الناس يتأثرون في تبنيهم للأفكار بقابليتهم للشعور بمختلف أنواع الأشجان السياسية والعاطفية والميتافيزيقية ، كل هذا صحيح غير أن المعايير التي تجعل قيمة الأدب وقفاً على الفلسفة التي ينتمي اليها إنما تقوم على سوء

فهم المفكرين للطريقة التي تدخل بها الأفكار فعلاً إلى الأدب ، وعلى اختلاط وظيفتي الفلسفة والفن في نظرهم . فهناك مشكلات تعود إلى تاريخ الادراك والوجدان أكثر مما تعود إلى تاريخ الفكر . وغالباً ما يتداخل في الأثر الأدبي العنصر الايديولوجي بالعنصر الانفعالي وبالثقافات الوافدة والأعراف الأدبية المرعية . وفي الواقع يجب الفصل بين الفكرة والتجربة والتعبير الأدبي . فالفكرة مدرك مجرد شامل ، والتجربة الفردية محدودة ، بالتاريخ والذات حتى عندما يعبر عنها أديب ؛ ووظيفة النقد أن يحول التجربة الحياتية التعبيرية إلى تجربة أدبية بأن يصفها ويستخلص منها قواعدها وأساليبها .

هذا الشك في التكامل الوثيق بين الفلسفة والأدب (١٠) لا ينكر طبعاً وجود صلات متعددة ، بل حتى انه يرجح توازياً معيناً تقويه خلفية اجتماعية مشتركة في زمن ما – على فرض تشابه الأصول الطبقية بين المفكرين والأدباء في الفترة المعطاة – غير أن المسألة التي تهمنا هي مسألة كيفية دخول الأفكار في الأدب – أو إدخالها – ومن الواضح أن تلك المسألة تختلف تمام الاختلاف عن مسألة وجود أفكار معينة في عمل أدبي . المسألة الأولى نقدية ، المسألة الثانية ايديولوجية ، لأن الأفكار تظل مجرد مادة خام ، مجرد معلومات إذا لم تحدث المطابقة بين الفكر والفن ، فإن حدثت المطابقة أمست الصورة مفهوماً والمفهوم صورة . أي ان الأفكار المنشودة لا تصبح أدباً إلا إذا تغلغلت تغلغلاً عملياً في نسيج الأثر الأدبي فغدت « بنيات تكوينية » . وبالاختصار ، عندما تكف أن تكون أفكاراً بالمعنى المألوف للمفهومات وتصبح رموزاً أو حتى نوعاً من الخرافة ، لأن الايديولوجيات الفائضة عن العمل الفني تحبطه ، ولأن الايديولوجيات الفائضة عن النقد الأدبي تربكه أو تخرجه عن طبيعته ، كما رأينا ، فلا يعود نقداً بل يغدو سرير بروكوست – على الرغم من صحة الفرضية القائلة بأن الطبقات الاجتماعية إما أن تخلق أو تتطلب نمطاً معيناً من الفن وأشكال التعبير الأدبي – كما أن القيم الاجتماعية التي تتغير مع كل

ثورة اجتماعية تؤدي دائماً إلى تغيير القيم الجمالية ، غير أن هذا لا يسوغ الغاء النقد الأدبي الذي يعالج النصوص معالجة مباشرة . وان اعترض مكابر بأن أحداً لم يدع إلى الغاء النقد الأدبي أحلناه على واقع الحياة الأدبية في كل ما ينشر ، حيث يكتفي الكهول والشبان بتلخيص المضمون ومحاكمته بحسب معتقد المراجع . وقد ألحقت هذه الطريقة بالأدب ضرراً فادحاً سوف نبين بعض ملامحه فيما يلي ، بعد أن استنفدنا معالجة أعراض النقد الواقعي التنظيري وأمراضه .

قلنا في مستهل البحث أنه في البدء كان الخطأ . فقد طرحت الواقعية في الأدب العربي الحديث منذ الخمسينات على أنها واقعية افتراضية تقوم على تصور ذهني مقطوع الصلة بالواقع ، وأخشى أن يكون مقطوع الصلة بالأدب أيضاً ، وحددنا هذه الواقعية بأنها تجزيئية محلية ، وأنها واقعية نماذج أريد لها أن تكون أفراداً تمثل طبقات ، وأنها واقعية ظروف وليست واقعية علاقات .

وهنا يجب تحديد معنى كلمتي نموذج ونمط لأنهما اساسيتان في معالجتنا ففي الأدب الروائي والقصصي (أي في النثر التخييلي) ينطلق الكاتب بالفرد وبالصفات الفردية ويظل يعمق في نقشها ويصعدها حتى تغدو مثالاً أو أنموذجاً لحالة بعينها . في معظم أدبنا العربي يحدث العكس: يتصور الكاتب مجموعة صفات لقنته الماركسية الرثة أنها تخص طبقة ، فيركب هذه الصفات على فرد ويجعله يتصرف بموجبها حتى يغدو نمطاً لطبقته . بهذا المعنى السلبي نصف الواقعية العربية بأنها واقعية نمطية . فهي نمط بمعنى أن الفرد لا يمثل نفسه بل طبقته في الرواية ، وهي نمط بمعنى أن كل الأفراد الذين ينحدرون من طبقة معينة متشابهون إن لم يكونوا متماثلين . وقد رأينا عينة من هذا

التصور عند الناقد الذي جمع أعلام الشعر الحديث في سلة واحدة بدعوى أنهم كلهم ينحدرون من طبقة واحدة هي طبقة البورجوازية الصغيرة الريفية . وسوف نرى أن هذا التصور السقيم قائم في مخيلة الفنان حين يريد أن يصور الواقع ، فيما يزعم .

هذه ناحية ، وناحية أخرى أود التذكير بها بعد أن وردت سابقاً ، وهي ان اقتصار المراجعين على محاكمة المضمون يعود بأفدح الضرر على النثر التخييلي خاصة وعلى الأدب بعامة . وسوف أقتصر على آخر نسخة من مناداة المنظرين للأدباء بأن يعالجوا الواقع في مضمون أدبهم ، وأبين ما تنطوي عليه هذه الدعوة من مغالطات وما يترتب عليها من سوء فهم عند الأدباء .

فقد ألقى المنظر حسين مروة بحثاً بعنوان « ماذا تعني مشكلة (المضمون) في الأدب العربي المعاصر » — في مؤتمر الأدباء العرب الحادي عشر في طرابلس الغرب ، وإليكم مقطعين من افتتاحية البحث .

١ — « من الأدباء العرب من يتصدى لطرح هذه المشكلة برفضها من الأساس ، ومنطلق هذا الرفض يتجه إلى إنكار مقولة (المضمون) في العمل الأدبي الابداعي بوجه ما ، يرجع هذا الإنكار إلى فهم خاطىء لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون ، ان الوحدة الجدلية بينهما ، التي تعني أن لا وجود لأحدهما دون الآخر ، وأن لا تصور لأحدهما دون تصور الآخر — هذه الوحدة تستدرج البعض إلى رؤية البنية التعبيرية الأدبية كنسيج من العلاقات اللغوية — الفنية الداخلية المتفردة في خلق القيم الجمالية للعمل الأدبي ، بحيث يصبح عند هؤلاء أن الشكل هو المضمون ، أو أن المضمون هو الشكل ذاته ولا شيء آخر غيره» .

٢ — « ان المشكلة في أدبنا العربي المعاصر تتحدد على مستوى هذه العلاقة كونها مشكلة انفصام بين صورة العالم كما هي في رؤيا هذا الأدب ، وبين

العالم نفسه في حركته التاريخية الموضوعية خارج وعي الأديب المبدع » .

من الانصاف القول ان حسين مروة ركز بحثه على الشعر ، بالرغم من أن عنوانه « ماذا تعني مشكلة (المضمون) في الأدب العربي المعاصر » يوحي بشمول عناصر البحث للشعر والقصص على السواء . ونحن سوف نعالج الفقرتين الماضيتين على هذا الأساس . غير أن القارىء للوهلة الأولى يلمح التناقض بين العنوان (مشكلة المضمون) وبين قوله في السطر الرابع من بحثه ان الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون تعني « أن لا وجود لأحدهما دون الآخر ، وأن لا تصور لأحدهما دون تصور الآخر » . فلو لم يكن بالامكان تصور أحدهما دون الآخر لما كان في وسع المنظر حسين مروة أن يبحث مشكلة « المضمون » . كما يحدد في الفقرة الثانية وما يليها مشكلة المضمون في الأدب العربي بكونها مشكلة الفصام بين صورة هذا العالم في الرؤيا الأدبية وبين العالم نفسه كما هو في حركته التاريخية الموضوعية . ويسمي — في فقرات لاحقة — هذا الفصام « انقطاعاً » في العلاقة بين الصورتين . ويعلل هذا الانقطاع — على الصعيد الشعري — بأن وعي الحرية في الابداع الشعري غير متصل بوعي الحرية الوطنية والاجتماعية ، وأن الرؤيا الأدبية الحديثة غير علمية بل ساذجة تتصف بالعفوية في أحسن الأحوال .

على أننا إذا خففنا من غلواء الصيغة المثالية التي طرحها حسين مروة عن علاقة الشكل بالمضمون (وهي صحيحة في الشعر فقط) رأينا أن هذا الضرب من التنظير يبدأ بفرضية تلاحم الشكل والمضمون لينتهي إلى الانفراد بالمضمون وتسييره على هواه ، مما يجعل مشكلة المضمون في التنظير الماركسي مشكلة افتراضية انتقادية بعيدة عن واقع الخلق الأدبي والممارسة النقدية . فالأدب غير الواقع ، الواقع شمولي غير هادف ، أما الأدب فهو انتقاء من الحياة ذو طبيعة نوعية هادفة . وكل معنى للتاريخ معنى افتراضي نخلعه عليه لكي لا

نستسلم إلى نظرة تجعل الحياة جرياناً متقطعاً بلا معنى ، وحين نربط واقعة منفردة بقيمة عامة فاننا نعطي الواقعة معنى منفرداً ، أما الواقعية العربية في النظرة الممارسة فانها تنزل بالفردي إلى مجرد عينة من المفهوم العام للواقع ، غير أن واقعية أي عمل تخييلي لا تعني أكثر من إيهامه لنا بالواقعية . وكذلك تأثيره في القارىء بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة . ان الواقعية في التخييل ليست بالضرورة ولا بالأولية واقعية ظرف من الظروف أو تفصيل من تفصيلات الحياة . ان احتمال صحة التفاصيل في التخييل وسيلة لتضليل القارىء ، شرك للايقاع به في موقف بعيد عن التصديق : موقف يمتلك « أمانة للواقع » أكثر عمقاً مما يحويه المعنى الظرفي . فالمناقشة النقدية لا تعنى بالتمييز بين الواقع والوهم ، وإنما بين المفهومات المختلفة للواقع ، وبين الأساليب المتفاوتة للتوهم ، وربما قيل ان العمل التخييلي يقدم « تاريخ حالة » أي يقدم توضيحاً أو تمثيلاً لنموذج عام أو مجموعة من الامارات والأعراض تحدث معاً لتجسد حالة خاصة ، غير أن الروائي يقدم عالماً أكثر مما يقدم قضية ، عالماً يفيض أو يتداخل مع العالم التجريبي وإن كان متميزاً بكونه قائماً بذاته ومفهوماً بذاته : فهذا العالم شكل ومضمون في آن واحد . غير أن التنظير الأدبي للواقعية يفصل الشكل عن المضمون فصلاً تعسفياً لينفرد بتسيير المضمون على هواه ، كما رأينا ، ثم يقسر الأديب العربي على أن يجعله حين يفكر في المضمون فانه يفكر عملياً بخلق واقع افتراضي على غرار الواقع القائم في الحياة اليومية . هذا الواقع الافتراضي يقوم على ركيزتين : الميكانيكية والسطحية . الميكانيكية تتجلى في التوصيف الاجتماعي النفسي للشخصيات : أحمد ، عامل . فلا بد أن يكون معدماً مكافحاً حاقداً ،

موريس رب عمل فهو جشع مستغل . علياء ابنة مدينة من أسرة بورجوازية فهي منحلة لا تبالي بالقضايا الوطنية ، تستسلم لكل عابر وإذا تزوجت تخون زوجها ، فاطمة من أصول فلاحية أو بروليتارية فهي محافظة على

فرجها متحررة بعقلها ، شجاعة ذات نظرة وطنية واندفاع إلى العمل الاجتماعي . هذا الفرز الآلي ، السطحي ، السريع يفقد الأبطال ملامحهم الفردية ويحولهم بكل بلاهة الالتزام الأعمى ، إلى أنماط سكونية ، خاملة من الناحية الفنية ، لا تحرك أزماتها نفوس القراء ، ولا تفلح في نقل أية قضية إليهم لأن المضمون الآلي مضمون غير عضوي ، وبالتالي فهـو بعيد عن أن يكون مضموناً فنياً . وبالتالي فان الأدب الواقعي الحديث أدب غير ذي مضمون . أدب بعيد عن الواقع الفني بسبب واقعيته ذاتها .

والأدهى من ذلك والأشد مرارة ، أن الأديب العربي يستورد أحدث الأشكال الروائية والقصصية يريد أن يسلك فيها شخصياته ، هذه الأنماط المتخشبة ، السطحية التافهة ، المجتزأة ، يراد لها أن تتحمل أسلوب السيناريو ، وأسلوب تيار الشعور ، وأسلوب الاسترجاع الزمني ، وأسلوب المونولوج ، وأسلوب الراوية المباشر ، وأسلوب موت الراوية ، وأسلوب الراوية المضادة ، وأسلوب انعدام الزمن ، وأسلوب انعدام الحدث ، وأسلوب اللاأسلوب ... الخ . وهذه الأساليب كلها تحتاج إلى فرديات متميزة ، وإلى فلسفة للزمن والواقع تنكرها الماركسية الأدبية بصورتها المبتذلة المفروضة على الأدباء العرب منذ ثلاثين عاماً إلى اليوم . الرواية أو القصة تحتاجان إلى فرديات متمايزة ذات عمق بسيكولوجي وفكري وغريزي ، وإلى مطامح وصبوات ونزوات وعقائد وترددات يمنعها كلها النقد العربي السائد حالياً باسم الواقعية ، والنقد الأدبي التافه يؤدي دائماً إلى انتاج أدبي تافه ، لأن الأدب يتخلق من مفهوم للأدب يسود في حقبة من الحقب . والمفهوم الأدبي السائد في الأدب العربي منذ أكثر من ربع قرن يعود بالأديب إلى عالم الواقع التافه ، المجزأ ، العابر ، المصبوغ بصبغة ايديولوجيا ذات نظرة آلية إلى الإنسان والمجتمع والتاريخ ، ولقد فصّل الروائيون والقصاصون أبطالهم على قياس المفهوم الأدبي للواقع والواقعية .

ولما كان المضمون جاهزا بناء على وصفة طبية لا يمكن أن يخالفها أحد . ولما كان للأدباء حرية مطلقة في اختيار الشكل الذي يريدون أو يستوردون فالقطيعة حدثت بين الشكل والمضمون في العمل الفني الواحد ، وليست بين العمل الأدبي والحياة الواقعية . الأديب العربي حين يسلك هذه الأنماط الجامدة ضمن الأشكال الفنية الرفيعة يكون كمن يلبس فراناً ثياب رجل الفضاء أو يضع قفازات الملاكمة الثقيلة في يدي امرأة لا تعرف غير الطبخ والغسيل – فان جاء الناقد « الواقعي » بمقاييسه « الواقعية » اشتكى من أن الفران ليس فراناً وأن المرأة ليست امرأة فاذا فكر في اصلاح الأحوال كما يراها من منظار ايديولوجيته لم يجد سوى المناداة بالمزيد من الواقعية علاجاً للمسوخ التي ينتجها الأديب العربي الواقعي ! !

أرأيتم مدى الضرر الذي يحدثه فصل الشكل عن المضمون، والحاح المنظرين على واقعية ليست اكثر من نسخ فوتوغرافي للواقع ؟ وهل تمكنت من أن أضع يدي على موضع الخلل في انعدام التطابق بين الشكل والمضمون في التخييل العربي المعاصر ؟ أعتقد أن هذه هي المشكلة التي سوف تواجه النقد الأدبي الذي يتصدى للنصوص. أما المنظرون وممالئوهم من مراجعي الصحف فيحسون بانعدام التطابق بين الشكل والمضمون فيرجعونه إلى القطيعة بين الواقع والادب لأنهم لا يعرفون شيئاً عن أمور الأدب ولا يهمهم أن يعرفوا ، وهم بالتالي لا يعرفون شيئاً عن الواقع – الواقع الأدبي على الأقل - لقد نجح الحاح المنظرين على توجيه التخييل باتجاه الواقعية اليومية نجاحا كاسحا مطردا متزايدا في العشرين عاما التي خلت بحيث أفلحت الرواية الواقعية في الإجهاز على الرواية الرومانتية في منتصف الخمسينات . والرواية الوجودية في نهايتها ، وكانت الرواية التاريخية قد ماتت ميتة طبيعية قبل ذلك ، مما عرى المشهد الأدبي في العربية وأفقره افقارا مدقعاً حال دون نشوء أنواع أخرى من الرواية كالرواية البوليسية ،

والرواية العلمية ، والرواية المتباينـــة الوجوه، والرواية الفكاهية ، والرواية الإسطورية والميتافيزيقية .. الخ .

لقد كبل ارهاب المنظرين مخيلة الأدباء ومنعها أو كاد من التحليق الحر الطليق بحيث أصبح التخييل العربي يرزح تحت أعباء الواقـــع الحرفي الـــذي يغمر الأدب تارة ويدوسه تارة أخرى ، والحل أو العـــلاج الشافي لا يكون بالمزيد من الواقعية ، سواء العلمية منها أو غير العلمية ، لأن علاج الغريق لا يكون بتغطيسه في الماء بل بانتشاله منـــه . فالأشكال الأدبية المستوردة مفصلة لفرديات متميزة تسقط ذاتيتها على الكون والمجتمع وما بعد الطبيعة في العمل الأدبي . والحل لمأزق الأدب العربي يكون اما بخلـــق فرديات أو بالتخلي عن الأشكال الأدبية وخلق أشكال أدبية تتفق مع الشخصيات المنمذجة والنمطية الي تفرزها رؤية الأديب للواقع العربي ، ورغبته اليائسة والبائسة في تسجيله — هذا اذا وافقنا الناقد حسين مروة في دعوته إلى أدب الواقعية العلمية . أما اذا خالفناه، ولا بأس من الهرطقة أمام الكاهن الاكبر ، فأنا أجد الحل في الابتعاد عن الواقع اطلاقاً — يجب أن يسقط مفهوم الواقعية اليومية، ويجب أنيسقط قبله افتراض أن الأدب مرآة للمجتمع أو لنفس الأديب ، كل هذا هراء . الصحيح أن الروائي يكتشف العلاقات الإجتماعية في الواقع . ثم يلجأ إلى خياله (الى الخيال وليس إلى الواقع) ليخلق واقعاً موازياً يعتمد على العلاقات الواقعية .

ارجعوا إلى « مسخ » كافـــكا ، ارجعوا إلى « موبي ديك » . ارجعوا إلى « روبنسون كروزو » — ارجعـــوا إلى كل ذلك تجـــدوا قانون العلاقات الواقعيـــة يسود العـــلاقات بين الأفراد ، لكن العالم الذي يتحركون فيه غير واقعي. غريغوري يفيق بكامل وعيه ليرى أنه استحال إلى حشرة ضخمة ، وفيما يؤكد لنفسه أن ما هو فيه ليس كابوسا بل حقيقـــة

تثبتها حواسه ووعيه ، يفكر بأنه اذا ظل في الفراش فسوف يتأخر عن شغله وينقطع راتبه الذي يعيل به نفسه وأبويه واخته . وفيما هو مستغرق في حيرته بين مصيبتـــه في نفسه ومصيبته في عمله يدخل عليه رئيسه ، رئيس المحاسبين ليسأل عن سبب تأخر غريغوري عـــن العمل ...هذه العلاقات كلهـــا واقعية علمية ، كما يشتهي الناقد حسين مروة ويتمنى ، لكن الموقف ذاته ، استحالة انسان إلى حشرة ، افتراض فني يمليه الخيال الخلاق – الخيال الذي مـــنع القصاصون والروائيون العـــرب من استخدامه تحت الارهاب النقدي المريع .

ثلاثمائة صفحة من أصل ثمانمائـــة تصف وصفاً علمياً مملا طريقـــة اصطياد الحوت واستخراج الزيت من كبده ، وثلاثمائة صفحة أخرى تصف عقود العمل التي يبرمها القبطان آخاب مع الملاحين كما تصف حياة البحارة وطريقة نومهم وشجارهم – هذا كله واقعي في رواية «« موبي ديك »» بل هو واقعي توثيقي : ومع ذلك فان الخيال الخلاق جعل منها أكبر رواية قدرية رمزية في عصرنا : والرمز محرم في مفهوم الواقعية العربية التافهة التي فرضت على الأديب العربي أن يلغي فكره وفنه لمصلحة افتراض نقدي زائف مؤداه أن الأدب مرآة للحياة وأية حياة ؟ الاجتماعية اليومية بكل تحديد .

ويطول الحديث جدا اذا أردنا أن نذكر الناقد ومريديه والأدباء الخاضعين للواقعية اليومية خضوعاً أعمى – نذكرهم بأن الأدب لم يكن واقعياً ولا واقعاً في يوم من الأيام : التخييل تخييل ، والواقع واقع . يربط بينهما فهم الأديب للعلاقات الواقعية واستخدامها لتوثيق عالمه الخيالي الخلاق وجعـــله مفهوما ومجسدا في مخيلة القارىء . الأديب العربي استورد الشكل الرمزي وجبن أمام الارهاب « الواقعي» عن خلق رمز . واستورد الشكل الأسطوري وأقعده مفهوم الواقعية اليوميـــة عـــن ابتكار عالم اسطوري . واستورد الشكل

السينمائي لكنه أخفق في ايجاد أبطال ، يقومون بالأدوار : القطيعة ليست بين الأديب والواقع ولا بين الادب والواقع . القطيعة قائمة فعلا بين الشكل والمضمون لأن بدعة النقد السائد تكتفي بتلخيص مضمون الرواية لدمغها بخاتم التقدمية أو الرجعية ، دون النظر إلى أهليتها الأدبية . ان المنظر يحس احساساً صحيحاً بوجود خلل لكنه لا يسمح لعقله بحرية البحث عن الخلل ، لأن الإفتراض المسبق دائماً هو أنه اذا حدث خلل فانما يكون في المضمون . هذه المرة فتشوا — أيها المنظرون — عن الخلل تجدوه في انعدام الشكل أو في سوء استعماله أو في انعدام المبالاة به عند نقاد نافذي الكلمة من أمثالكم ، أو عند نقاد أقل بصرا وأكثر ارهابا بين مريديكم وشيعتكم . امنحوا للخيال العربي حرية الانطلاق . اسمحوا له بأن يقوم بوظيفته في الحياة الأدبية ، طالبوه بأن يغادر الواقع طلباً لمثل أعلى أو عالم آخر فوق الواقع تجدوا أن السمو والحلم الكبير هما اللذان يخلقان ادب الواقع .

المساءة الأخيرة التي وجهتها الواقعية التجزيئية التسطيحية للأدب ، هي أن الكاتب في جهده لنقل الواقع اليومي التافه المحدود للنمط الطبقي المرسوم نسي الجانب الخفي في الحياة وفي الإنسان على السواء . حين ينقل الكاتب واقعاً يومياً ويعني نفسه في محاكاته بكل تفصيلاته انما يكون قد أوصل إلى القارىء شيئاً يعرفه القارىء — والقارىء يقرأ ليتوصل إلى ما لا يعرف — لقد حرمت الواقعية اليومية الأدب عن استبصارات الكتاب في معنى الحياة ولا معناها سواء بسواء . وهذه الملاحظة تصدق على الفرد المنمط في القصة أيضاً . فهذا الفرد ممسوح مثل حائط أملس له طول وعرض فقط . أما العمق وأما البعد الرابع اللامتناهي فليس لهما وجود في مخيلة الأديب أو المنظر . لقد عشنا كأمة أروع تجارب الأمم في حركة الفداء الفلسطيني ، فانصبت كل القصص والأشعار تمجد الأرض وفداء الأرض ، أما الإنسان الذي يبذل حياته فلم يعره كاتب انتباها . ما هي مشاعره حين تطوع ،

تدرب ، أخذ المهمة ونفذها ؟ ما معنى الحياة في نظره ، وما معنى الأمة التي يهب لها حياته في رحلة انتحارية بكل تأكيد ؟ ما هو الغد الذي يتمنى الفدائي أن يشرق ويقبل أن يموت دونه ؟ ما الذي يجعـــل مجموعة جنود تأتي من المغرب أو من الجزائر لتقاتل في الجولان وقناة السويس في حرب تشرين ؟ كيف نظر الجندي المغربي إلى أرض سورية ؟ ما هو المصير الذي يقاتل من أجله الجندي العربي والعامل العربي؟ كل شيء يتجاوز البصر في اللحظة الراهنة يبدو أنه ممنوع في عرف الواقعية اليومية المبتذلة. أخشى أن أقول ان الأدب الذي لا يحمل في طويته بعداً ميتافيزيقيا — حضارياً يبشر بمصير للفرد والأمة ، أدب مزيف — انه ليس أدباً على الإطلاق ، لأن رسالة الأدب هي الدعوة إلى تحقيق التطلعات القومية والتعبير عن تجربة الأمة بمجموعها في صراعها مع الحياة وما بعد الحياة .

دمشق — محيي الدين صبحي

ملاحظات

١ ـ يعتبر محمد كامل الخطيب أن شكيب الجابري يشبه بلزاك وليس د. عبد السلام العجيلي . فيقول :

« ان الجابري ، من حيث موقفه الاجتماعي الرجعي من القضية المحورية في المجتمع العربي وفي أدبه ، ومن عصره ، ومن حيث الدلالة (التقدمية) والصورة الصادقة التي يمكن استخلاصها من أدبه لمجتمع يتهدم ، ان الجابري بمفارقته تلك هو بلزاك الرواية السورية ، وتلك أهمية الجابري وقيمته ... »

وعبارة المؤلف ملتوية ، وربما أصبنا في فهم مقصده وربما أخطأنا ، انظر : محمد كامل الخطيب « المغامرة المعقدة » (مقدمة في تاريخ العلاقة بين المجتمع العربي والغرب ، كما يظهرها الفن الروائي في نشوئه وتطوره) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٦ .

٢ ـ في مجال التقويم السياسي يقول محمد كامل الخطيب في المصدر السابق ، في نهاية دراسته لقصة « رصيف السيدة العذراء » للعجيلي (بيروت ، ١٩٦٠) (وهي رواية عن لقاء طالب عراقي يؤمن بأن الله معرفة ، بفتاة سويدية تؤمن بأن الله محبة ، وبعد اللقاء يتبادلان المواقع) : « ان موقف العجيلي (الغيبي) يعني ـ عملياً بقاء الشرق متخلفاً مثلما يعني موقف كبلنغ ـ عملياً كذلك ـ بقاء الغرب امبريالياً مسيطراً ، وهكذا يلتقي العجيلي مع كبلنغ ، تماماً مثلما تلتقي

الاقطاعيات والبرجوازيات المسيطرة في الوطن العربي مع الامبريالية » .

ويتابع المؤلف تحليله « التقدمي » :

« وبدهي أننا — هنا — لا نشك بوطنية العجيلي ، فربما كان العجيلي وطنياً مخلصاً في طويته ، لكننا نشير فقط إلى النتائج العملية ، وإلى منطوق فكر العجيلي ، والذي هو في التحليل الأخير ، فكر الطبقة التي يمثلها العجيلي ، وفي كل الأحوال فان نوايا الناس — والكتاب من بينهم — هي آخر ما يؤخذ بعين الاعتبار » . « المغامرة المعقدة » ، ص ٧٨ — ٧٩ .

ومن يتحدث عن النوايا ما دام النص موجوداً ؟ ان الناقد ذا النية السيئة وحده يتكىء على نوايا الآخرين لتمرير نواياه .

وإلى هذا السيد « التقدمي » نقول :

حين تتعرض الأمة إلى غزو قومي واستلاب ثقافي يكون أول هدف للاستعمار بعد الاحتلال زعزعة ثقة الأمة بشخصيتها القومية وتشكيكها في صحة هويتها ومكونات هذه الهوية . ويكون العناد القومي وبعث الماضي الحضاري للأمة أصح موقف وأوعى موقف تتخذه الأمة ضد الهجمة الثقافية الاستعمارية . ولولا هذا العناد القومي الذي أصر على أن الجزائر عربية مسلمة لتفرنست الجزائر ، وليس غريباً أن مصر بعد غزوة نابوليون أخرجت للأمة العربية الشيخ محمد عبده وتبنت الشيخ جمال الدين الأفغاني ، وعلى صعيد الشعر ظهر سامي البارودي فبعث الشعر العربي العباسي الأول إلى التداول فيما كان لورد كرومر يدعو المصريين إلى نبذ الحروف العربية واستعمال الحروف اللاتينية .

ان تثبيت الهوية القومية في وجه المستعمر والغزو الثقافي أكبر عمل تقدمي يقدمه المفكرون « المحافظون » لأمتهم في مرحلة من المراحل ، واذ ابتلي المشرق العربي بالغزو الصهيوني وسمومه الثقافية استكمل البورجوازيون ما بدأه تيار الفكر الديني من بعث للغة العربية لمقاومة سياسة التتريك في مطلع القرن ، والفرنسة بين الحربين — فقد سيس البورجوازيون حركة التعريب

وردوا على الغزو الصهيوني بفكر قومي مثله ميشيل عفلق وحزب البعث بمختلف مراحله ، كما ردوا عليه باقامة دولة الوحدة مع مصر .

لقد بدأ محمد كامل الخطيب بحثه في قصة العجيلي بقول كبلنغ : « الشرق شرق والغرب غرب ، ولن يلتقيا أبداً » ليقفز إلى توحيد الموقفين ولو أن بينهما ما يزيد على قرن ونصف قرن . ان الجدلية التاريخية المادية تستنكر هذه القفزات لأن لكل قول ظرفاً تاريخياً . والظرف التاريخي الحالي يفرض علينا التشبث بقوميتنا لأكثر من سبب . ثم من زعم بأن التطور المطلوب يقضي على الهوية القومية ؟ كيف تطورت اليابان وظلت يابانية ، وكيف تطور الروس وظلوا روساً ؟ ولماذا لا تشمل هذه النظرة العرب فيتطورون ويظلون عرباً ؟ هل هذه شوفينية ؟ طيب أنا شوفيني ، ورزقي على الله ، على الأقل حتى زوال الغزو الصهيوني للأرض والنفوس .

من ناحية أخرى فإن الناقد الماركسي الآخر جورج طرابيشي لا يشاطر الناقد الماركسي الأول ، محمد كامل الخطيب ، نظرته إلى الرواية المذكورة ، على الرغم من أنه حللها من الزاوية ذاتها : زاوية التقاء الشرق والغرب .

ونظرية جورج طرابيشي ، بكلماته ، هي :

« ان عملية المثاقفة ، بافتراضها وجود طرفين موجب وسالب ، فاعل ومنفعل ، ملقح وملقح ، تطرح نفسها على الفور كعملية ذات حدين مذكر ومؤنث . ولكن نظراً إلى أن الثقافة الحديثة — نظير القديمة — هي في الأساس والجوهر ثقافة ذكور فان المثاقفة لا توقظ في الطرف المتلقي احساساً بالدونية المؤنثة بقدر ما تبعث فيه شعوراً مرهقاً بالخصاء الفكري والعنة الثقافية .

« وتحت وطأة هذا الاحساس الذي لا يطاق ذله ، يلوذ مثقف المستعمرة أو المستعمرة السابقة ، أول ما يلوذ ، بماضيه الحضاري الذي يفترض فيه أنه ينم هو الآخر عن رجولة ، وببعث التراث الأدبي القومي ، الذي كان قبل الصدمة الكولونيالية نسياً منسياً » .

« شرق وغرب ، رجولة وأنوثة »، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٦ ، ص١

ورواية د. عجيلي «رصيف العذراء السوداء» قصة شاب عراقي علماني يلتقي في باريس بسويدية مؤمنة متصوفة فيغويها. وهذه القصة فيها قلب للأدوار العقائدية المألوفة. وجورج طرابيشي يتصدى في كتابه المذكور لرواية العجيلي ذاتها. فينهي تحليله لها بالتعليق على أن البطل يكتشف في النهاية أنه أحب البطلة :

«... صحيح أن اكتشافه يأتي بعد فوات الاوان وبعد رحيل ماريالينا ولكنه يحمل على كل حال نوعاً من التعويض والعزاء، لا لماريالينا بصفة شخصية وإنما لكل أنثى خذلت وهزمت في شخصها. وهذا أمر تقضي به أيضاً أخلاق الصحراء «فالعدو» له كرامته التي ينبغي أن تصان، في نزاله كما بعد الانتصار عليه .. وهذا يضفي على قصص العجيلي ميزة لا تملكها في الأغلب قصص غيره من الرجال : فالقارئة لها قد لا تشعر بأنها مهانة، وهذه ميزة ليست بالهينة في أدب يكتبه رجال لرجال عن انتصارات رجال».

«شرق وغرب» ص ١٤٠ — ١٤١

٣ — إليكم نموذجاعن شهادات المنظرين الماركسيين في فن العجيلي :

«في قصص عبد السلام العجيلي، البديعة جمالياً، تختزل العلاقات بين الشرق والغرب أو بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية إلى محض علاقات سياحية».

«شرق وغرب»، ص ١٢٤

«يتقدم عبد السلام العجيلي حاملاً رأي كبلنغ وموقفه نفسه، لكن من وجهة نظر (شرقية) إلا أن العجيلي، نظراً لقدرته الفنية لم يصغ السؤال، أو يضع المسألة ذاك الوضع الفج المعروف : الشرق روحاني والغرب مادي ...

«... ان عبد السلام العجيلي، بمقدرته الفنية، كان أذكى من أن يجعل الموضوع موضوع صراع — مباشرة — بين مادية الغرب وروحانية الشرق ...»

«المغامرة المعقدة»، ص ٧٧ و٧٨

«ان قصة (حب في قارورة) قصة طريفة مجنحة تضعنا أمام العديد من

دبابيس الواقع » .

ص ٣٠

وحول قصة « العراف »

« وللكاتب من جمال اللغة وحضور الأسلوب ، وللقصة من الطرافة والغرابة ، ما يساعد على أسر القارىء » .

ص ٣١

« هذا هو عبد السلام العجيلي ، يتسلل إلى دخيلة النفس ببراعة ، فيتفق ما رأينا مما عنده في هذه المجموعة القصصية أو سواها ، مما يشكل بحق صلب ايديولوجيا المجتمع القديم » .

ص ٣٣

بوعلي ياسين ونبيل سليمان «الأدب والايديولوجيا في سورية ٩٦٧ — ٩٧٣»
دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٤

التعقيب :

اذا كانت غاية الفن توسيع أفق الحساسية والوعي عند الانسان ، أفلا ينطوي الفن الجميل وإن كان محافظاً على بذور تقدمية بحكم أنه يقوم بوظيفته أكثر من الأدب السخيف ولو حمل مضموناً يدعي التقدمية ؟

محيي الدين صبحي

٤ ــ نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، روايتي «ملح الأرض» لصلاح دهني (١٩٧٥) و « الفهد » لحيدر حيدر(١٩٦٩) ورواية «الخيول» لأحمد يوسف داود (١٩٧٧) . وهذا التصنيف مضموني وليس قيمياً ، كما هو ظاهر .

٥ ــ علي عقلة عرسان «رضى قيصر» مسرحية من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ .

٦ ــ جلال فاروق الشريف « الشعر العربي الحديث ــ الأصول الطبقية

والتاريخية » منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ٥٦ .

٧ — يبدو أن لا شيء يدهش المنظّر اذا اكتشف الاقنوم الطبقي ، وإليكم مثلاً عن هذا التخبط :

« ان تحولات أدونيس بين أقاليم الليل والنهار وبين اليمين واليسار وانتقالات عبد الصبور الأولى بين هذا الخليط العجيب من جبران والمنفلوطي ونيتشه ... كل هذا جعل منهما باحثين شرهين عن الصوفي والميتافيزيقي .

« ... غير أن أدونيس وعبد الصبور إذا كانا انتهيا إلى الميتافيزيقي وسقطا في أحضانه ، فان البياتي بدأ به لينتهي منه » .

« الشعر العربي الحديث » ، ص ٧١

« ولعل حجازي ما زال كذلك تحرك الغربة عنده أشواقاً متصلة إلى التمرد ، وتقعده قسوة متصلة في ظروف الواقع » .

ص ٦٩

التعقيب :

المهم عند التنظير رد الكثرة إلى الوحدة ، والغاء الفرادة والخصوصية مهما كانت قسمات التباين شديدة الوضوح .

محيي الدين صبحي

٨ — « الشعر العربي الحديث » ، ص ١ .

٩ — « الأدب والايديولوجيا في سورية » ، ص ٩ .

١٠ — للتوسع في هذه الناحية انظر :

رينيه ويليك وأوستن وارين ، « نظرية الأدب » ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب ، منشورات المجلس الأعلى ، دمشق ١٩٧٢ .

الفصل التاسع ، الأدب والمجتمع ، ص ١١٩ — ١٤٠ والفصل العاشر ، الأدب والأفكار ، ص ١٤١ — ١٦١ .

— ٢ —

«سيزيف العربي» يمشي على محيط الدائرة

(دراسة في خواتيم رواية السبعينات)

ولد نقد الرواية العربية في الخمسينات بموجة ارهاب جدانوفية سعت إلى فرض مبدأين: الأول، ان على الأدب أن يتقيد بالواقع المحلي المرحلي، والثاني أن خاتمة الرواية يجب، ضرورة، أن تكون متفائلة.

سيقت — الروايات لكي لا نقول الروائيين — في هذا الدرب سوق النعاج، ومن ورائها النقد الصحافي يسوطها بتهمة الانهزامية. اذا كانت الخاتمة متشائمة. وفي الستينات تعمق هذا الخط على الرغم من النكسات التي عانتها القضية القومية.. إلى أن حلت بالأمة العربية هزيمة حزيران ١٩٦٧ فانقشعت سحب الأيديولوجيا هوناً ما. ولما تبين أن زلزال حرب تشرين لم يزحزح اسرائيل عن مواقعها، لتباين المواقف العربية من سياسة العصا والجزرة الأمريكية، ثم هبت رياح الفتنة في لبنان لتدمير أسس التعايش في المجتمع العربي بأكمله، اجتاح الوجدان العربي فيض من الألم عصف بما تبقى من ايديولوجيا الخمسينات. لكن الروائيين لم يغتنموا الفرصة للخروج على قيودهم بتقديم نتاج يتجاوز الحدود المرسومة، بل تقوقعوا داخل تلك الحدود

في الشكل والمضمون ، مما جعل شخصياتهم تسير في طريق مسدود ، وأظهر النفس والحياة العربيتين عاجزتين عن أي تغيير .

الرواية العربية في السبعينات لم تتمرد على الواقعية ، لكنهـا رفضت رفضاً باتاً مبدأ الخاتمة المتفائلة ، على اعتبار أنه يمثل اقتحاماً لضمير الكاتب وخيانة للواقع . لم يكن هذا الرفض مقصودا ولا واعياً ولا معروفاً – فهذه أول مرة يشار فيها إليه – وإنما كان نتيجة تقيد الروائي العربي بالواقع . فهو حين التزم الواقع المرحلي وجد نفسه محصورا في زاوية ضيقة جدا أفضت به إلى طريق مسدود . ففي الواقع العربي لم يفض النضال القومي ولا الصراع الطبقي ولا الكفاح الفردي إلى أي تحسين يمكن أن يدعى تقدماً أو تغيير يمكن أن يسمى نصراً . وبالتالي غدت النهاية « السعيدة » تمحلاً تحمل على الواقع ما ليس فيه . لذلك لجأ الروائي العربي إلى تعليق الخاتمة أو تعطيلها بالكلية. وبذلك يندحر البطل وتبقى الظروف السيئة بعده كما هي . ولما كان من الممنوع أن يخوض الروائي في أمور الدين والسياسة والجنس فقد استحال عليه نقد الوسائل التي اتبعت لتغيير البنى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والعسكرية .

لقد اغتنت الرواية العالمية في القرنين الأخيرين من المناقشات الفكرية التي يقدمها الروائي تمهيداً للفعل . فدوستويفسكي قدم « للجريمة والعقاب » بمناقشات روائية مستفيضة للنظريات الفوضوية والعدمية والنيتشوية . كما أن « الاخوة كارامازوف » تكاد تضم أفضل المناقشات حول ضرورة وجود إله للعالم يسترشد به الضمير ويرجع إليه .

في الرواية العربية ، المقدمات النظرية محذوفة . نحن رأساً أمام فعل قيد الإنجاز لا يسبقه تفكير ولا روية . إلا أننا ، أيضاً ، لا نشاهد كل الفعل . نشاهد الفعل الصالح حين يمس الموضوع أمور الاعتقاد . وإذا كان الأمر متعلقاً بالسياسة يغدو من الممكن عرض حادثة جزئية : رشوة ، اغتصاب ،

اغتيال ـ أما مناقشة الفرضية النظرية لأي مذهب ، بغية الكشف عن الأصول النظرية لتلك الانحرافات ، فأمر مفقود حتى الآن في كل ما كتب في الجنس ، نعرف التمهيدات والعواقب الاجتماعية للعلاقة أما اللذة وعنفوان الجنس اللذان هما الدافع الحقيقي للخطيئة ، فيعرضان بأسلوب شاعري إيمائي تغيب في ثناياه كل لزوجة للجسدين المتفاعلين .

يبقى للرواية العربية ـ بعد تجريدها من أسلحة التحليل النظري لأمور العقيدة والروح والجسد ـ أن تكون رواية سلوكية . الروائي العربي يلاحظ سلوك شخصياته وردود فعلها على الأحداث مثلما يراقب عالم السلوك أسراب النمل وقطعان الجرذان . ما يندّ عن ملاحظته يعتبر فجوة يتطوع روائي بسدها عن طريق الشروح والتفسيرات الاجتماعية أو الاقتصادية ... وهذا ما يجعل أفضل الروائيين العرب من طراز الروائي الذي وسع علمه كل شيء Omniscient، مثلما أنه حاضر شاهد في كل مكان Omnipresent: فهو موجود في الغرف والمقاهي وبطون الكتب والسيارات ... الخ . أما أسوأ الروائيين العرب فهو الذي يضيف إلى العلم الكلي والحضور الكلي القدرة الكلية التي تجعله يحرك شخوصه كيف يشاء ليجعل سلوكهم متناسباً والفرضيات المسبقة ، فالبورجوازي دائماً شره ظالم ، والبروليتاري مظلوم مكافح ، وابن المدينة شهواني منحل وابن الريف ثوري صلب ... فالروائي الكلي القدرة Omnipotent يجعل من الصفات الطبقية أقداراً مقدورة لا يمكن لشيء أن يحولها عن مسارها الذي يندفع البطل فيه إلى مصيره بغير وعي ـ أو هي عاهات ولادية متأصلة لا علاج لها أبداً . بهذه الوسيلة يستريح الكاتب من عناء التحليل ويستريح القارىء من عناء التأويل ، فإذا اتفقا كانا كلاهما تقدميين ، ويبقى الويل على الناقد الذي يجرؤ أن يخالفهما .

ولئن كانت نتيجة الامتناع عن المحرمات الثلاثة بروز الرواية السلوكية ،

فإن نتيجتها الثانية طغيان المونولوج الداخلي . فبما أن البطل ممنوع من المناقشات العلنية مع بقية شخصيات الرواية لأهم المشكلات الحياتية ، فإنه ينفجر من الداخل في حوار مع نفسه . أمهر الروائيين العرب يخلط المونولوج بالسرد فيخفف من انفجار الأول ويلطف من تدخله في الثاني ، فإذا تمازجت الطريقتان عسر الفصل بينهما إلا على ناقد فضولي يستكثر من البحث والتنقير والتنقيب . في هذا الانفجار الداخلي يقترب البطل من حقيقته أكثر من كل المشاهد السلوكية التي يعرضه فيها البطل . وأحياناً يظهر البطل على غير ما عرفناه في الرواية . إذا كانت اللحظة صادقة وشديدة التوهج ، ومن ثم فإن البطل يفلت من ربقة المؤلف . غير أن هذا يعود ليمسك بزمام البطل بسهولة ، لأن لحظة الصدق هذه ليست لحظة الحقيقة الشاملة بل لحظة صدق جزئية تجاه مسألة شائكة. فبما أن البطل محروم من التوصل إلى الحقيقة — أي إلى نظرية كلية يملكها المؤلف وحده — فإنه يتلمس جوانبها الجزئية عبر التجربة والخطأ ، واقعة بعد واقعة ، دون أن يتوصل إلى نظرة شاملة للحياة أبداً ، لا في بداية الرواية أو مقدمتها ، ولا في نهايتها أو نتيجتها وخاتمتها . المؤلف لديه مثل هذه النظرية ، اقترضها جاهزة من مستودعات الماركسية أو الوجودية أو الفرويدية . وهو يستخدمها كدليل يعينه على تتبع سلوك البطل ، وبذلك ، وبهذا المعنى ، يكون الروائي ماركسياً لكن بطله ليس كذلك ، لا عن إيمان باستقلال الشخصية الروائية عن المؤلف ، بل لعجز المؤلف عن خلق بطل ماركسي . المؤلف يعرف الخطوط العريضة للماركسية أو الوجودية ، لنقل إنه يعرف افتراضاتها الأولية ، وبالتالي فهي بالنسبة إليه دليل سلوكي ، لكنه لا يعرفها معرفة تجربة ومعايشة ليجعلها دليل تشخيص وتجسيد . وقل مثل ذلك عن العمل السياسي أو الفدائي أو حتى الغرامي . فهو في الأساس من مثقفي الصالونات أو خريجي المقاهي السياسية ، يسره إن قيل عنه انه «معارض» ، ففي ذلك ميزتان مفيدتان : الأولى تسوغ انفصاله عن

الواقع والممارسة ، الثانية أنها ترفع سعره عند المساومة . من هنا نفهم السبب في انصياع الروائيين للمحرمات وعدم ضيقهم بها ؛ إنها عذر مقبول شكلاً لكل أنواع السطحية والامتثال والابتذال في الرواية بشخصياتها وحوادثها . فكل لوم على تقصير في التعمق والجنوح يقابله جواب واحد : الظروف (أو الرقابة) لا تسمح بنشر الرواية على غير هذا الشكل . والحقيقة أن الروائي عاجز عن ابداع غير هذا الشكل المدجن . غالباً ما يقال إن وطأة الرقابة السياسية والاجتماعية والدينية دجنت الروائي . زعم لعمر أبيك ليس بمزعم . فالروائي لم يكن نسراً فأصبح ديكاً ، إنما فقست عنه البيضة ديكاً بمعونة آلات التفريخ التي هي الأجهزة السياسية والاعلامية الرسمية . الدليل على ذلك قلة أو ندرة أو حتى انعدام اصطدام أي أديب بالأجهزة القائمة أو النظريات السائدة . وليس ذلك عائداً إلى إيمان الأديب أو تسامح الأجهزة . فمثلما يعتمد الروائي على المحرمات لتسويغ عجزه عن الخوض في المجاهل الحقيقية ، كذلك يعتمد على المحللات في تصوير سلوك البطل . لذلك فإن انفجار البطل بواسطة المونولوج الداخلي قد يؤدي إلى تثوير اللحظة . لكن الرواية بمجملها تظل في منأى عن الخروج عن أصول اللياقة والاحتشام السياسي والاجتماعي .

النتيجة الثالثة لامتناع البطل عن تقحم محرمات السياسة والدين والجنس — أي امتناع الروائي عن معالجة المشكلات الحقيقية في الواقع العربي — هي ما قدمناه في مطلع البحث من أن البطل مهزوم في صراعه مع الواقع ، لعجزه عن تغييره . لكن الروائي مضطر تحت ضغط الإيديولوجيا الجدانوفية التي تلائم الفكر السياسي العربي الراهن ، إلى عدم التسليم بالهزيمة ، فيلجأ إلى تعليق الخاتمة أو تعطيلها أو إلغائها . ويتم ذلك عن طريق الغاء البطل وإبقاء المأزق ، إشارة من المؤلف على استحياء إلى أن المشكلة ما زالت قائمة تتحدى كل المعالجات التي تستخدم الأساليب المعروفة سابقاً .

وتفصيل الأمر كون القاسم المشترك الذي يجمع بين أبطال الروايات والقصص العربية في السبعينات هو أن هؤلاء الأبطال يقعون في مآزق لا سبيل لهم إلى الخلاص منها . قد يقال إن هذه سنّة الرواية . فهي منذ أن كانت تعرض الأبطال وهم يخرجون من مأزق ليقعوا في مأزق آخر ــ هذا صحيح . ولكن الرواية العالمية في الغرب والشرق ، تؤسس وضعاً اجتماعياً أو اقتصادياً أو تاريخياً أو عسكرياً يصارع البطل ضده فلا تنتهي الرواية إلا وقد تغيرت الأوضاع في العالم الروائي تغيراً ملموساً يواكب تغير البطل ويسوغه أو على الأقل يسوغ مجابهته للعالم الخارجي . المأساة وحدها ، بالمفهوم الإغريقي الغربي. تقوم على أن البطل يقارع وضعاً لا يتغير بعد أن يكون هذا البطل قد استنفد الوقت والجهد والمال في سبيل تغييره . فعدم تغيير الوضع الخارجي بعد الكفاح عنصر من عناصر المأساة في كل من أوديب وأنتيغون ، وفي روميو وجولييت ؛ ولدى دوستويفسكي أو فولكنر أو شولوخوف . بل إن سيمون دو بوفوار حين عرضت في روايتها « المثقفون » عجز أبطالها عن تغيير السياسة الدولية بعيد الحرب العالمية الثانية ، كانت تعد ذلك بمثابة مأساة ميتافيزيقية . لأن المفروض بالفعل والفكر الإنسانيين القدرة على تغيير الواقع .

قد تبدو هذه فكرة بدهية . ولكنها بدهية مستمدة من تجربة إنسانية معينة . محددة بواقع تاريخي خاص بأوروبا وأمريكا في القرون الأربعة الماضية . إلا أنها ليست نتيجة عملية بل فكرية تقوم على قياس منطقي يعتمد على مقدمتين ونتيجة . المقدمتان هما : كل من يكافح ضد الواقع يغيره . البطل الروائي يكافح ضد الواقع . النتيجة أن الواقع الروائي يتغير . هنا يجب أن نضيف كلمتي « في أوروبا وأمريكا » على كل عنصر من عناصر القياس المنطقي ليكون صحيحاً بشكل محدود في زمان ومكان معينين ، لأن المقدمتين إذا طبقتا على الواقع العربي الروائي لم ينتجا الاستنتاج المنطقي المألوف . إذ

ان كل أبطال الروايات العربية يكافحون ــ ربما أكثر من غيرهم ــ في سبيل تغيير الواقع ، لكن الواقع ــ مع الأسف ــ لا يتغير . فالتخييل العربي يقف بالبطل عند مأزق لا حل له ، ويتركه في نفق بلا نهاية . وغالباً ما تدور الرواية حول نفسها دورة كاملة في ثلاثمائة صفحة أو أكثر لتنتهي من حيث بدأت . كل هذا دون أن يضع الروائي العربي بطله في موقف مستحيل ، أو يعجز عن إنهاء الرواية . بل نجد السرد يماشي البطل في محاولاته ، ويساير أفكاره وأطواره للخلاص من وضع من الأوضاع ــ ثم يتوقف السرد عند المأزق الذي وجد البطل فيه ويتركه معلناً انتهاء الرواية . وبذلك تكتفي الرواية باظهار معاناة البطل ، عذاباً وتعباً وتفكيراً وقتالاً ، لكنها تترك الوضع الاجتماعي الخارجي على حاله ، يستوي في ذلك إذا مات البطل أو استمر على قيد الحياة . فالبطل لا يفلح في تغيير الواقع .

هذه النتيجة تخالف القياس المنطقي ، وتخالف تراث المفهومات الروائية في الغرب ، إلا أنها تنسجم مع الواقع العربي في المرحلة الراهنة أتم انسجام ، لأن الواقع التاريخي مهما كان مغلوطاً لا يتغير بين يوم وليلة ، مع الأسف الشديد ، خاصة وأن البشر ــ كما يظهر تاريخ الحضارة ــ لا يميلون إلى تغيير المألوف من عاداتهم . كما أن قدرة الفرد على الانتقال من طبقته إلى طبقة أعلى ، محدودة . أما تغيير الوضع الطبقي برمته فأمر وراء الخيال في الظروف الراهنة . وبذلك تكون الرواية العربية مرآة تعكس بأمانة سلبيات الوضع العربي الراهن ، وإن كانت تمجد النضال المستميت في سبيل تغييره . وهي بهذا النهج تلبي الشعار الذي تطرحه الواقعية الاجتماعية ، والقائل بأن الأدب يرتبط بالمرحلة ارتباط النتيجة بالسبب . فالأدب في مفهوم هذا المذهب ، نتيجة مباشرة للأوضاع والتفاعلات الاجتماعية ، يصورها بأمانة ، ويحلل عواملها ، ويفرز الصالح منها عن الرديء فيما يحدد البطل الكريم من النذل اللئيم . وبذلك يسهم الأدب في توعية القارىء بالظروف التاريخية والاجتماعية

التي تحيط به وتحبط عمله . إن هذا المنهج ذاته فرض تعليق الخاتمة للرواية العربية في السبعينات ، وفيما يلي استعراض سريع للمآزق التي ترك فيها الروائيون العرب أبطالهم ، واضعين في الحسبان أن هذه الدراسة ليست من النقد الأدبي في شيء ، لكنها – من جهة أخرى – تريد أن تكشف بصورة نقدية عن المأزق الذي وضعت فيه الرواية العربية ، بحيث أصبح مأزق البطل هو مأزق الرواية . ولكي ندلل على أن مأزق الرواية العربية هو مأزق التخييل العربي ككل سنبدأ بمجموعة قصص متميزة من ليبيا على حدود المغرب العربي .

١ – **المأزق العاطفي :** « اختفت النجوم » ، لأحمد ابراهيم الفقيه :

أ – في قصة « اختفت النجوم » يخرج البطل ثملاً من بيت صديقه فيسير في الصحراء هائماً على وجهه . هذا البطل « لم يخض في حياته أي تجربة عاطفية ، ولم تكن له في يوم ما علاقات نسائية ، والمرأة الوحيدة في حياته ، عدا نساء العائلة ، هي التي رآها ليلة أن جاؤا بها لتكون زوجاً له وأماً لأطفاله » . وفيما هو يقفز ويرقص في خلاء الصحراء سمع صوتاً نسائياً يناديه . تذكر امرأته .

« لكن هذا ليس صوتها ... وأحس بالخجل يسقط جليداً على قلبه فطلب من الله أن يمسخه فأراً . وقبل أن يتحول إلى فأر سمع المرأة تناديه ... كان صوتها أنثوياً حاداً في أنوثته، وهي تناديه باسمه » ، ولما عاود البحث فلم يجدها وإن ظل نداؤها يتابعه « أحس بالموت قطراناً أسود يصعد الآن مع ساقيه » .

وتمضي القصة لتروي أن الرجل كلما عجز عن الاستجابة تحول الصوت من الاغراء إلى التهديد حتى يبلغ به أن يتخيله سوطاً يجلده أو مسدساً في جبينه .

ب ــ هذا البطل ، بحدوده المرسومة آنفاً ، نجده معلماً في قصة « صفحة من كتاب الموتى » . هذا المعلم يفاجأ بوجود بنت في صف الصبيان الذي يدرس فيه ، ويفاجأ بنفسه أكثر حين يجد « أن البدلة التي كان يدخرها للعيد صار يرتديها كل يوم ، وأنه صار يهتم بحلاقة وجهه ووضع الكولونيا... وأنه برغم الزوجة التي جف عودها والأطفال الذين ينتشرون كالنمل داخل البيت ما زال في نضج رجولته وعنفوانها ... » غير أنه كلما ألحت عليه رغبته في البنت راح يتخيل أنها « دونما شك عفريت تنكر في صورة بنت من البنات » فإذا عاد إليه عقله شك أن في الأمر مؤامرة فقرر أن يقدم استقالته .

جـ ــ وفي قصة « أحبيني هذه الليلة » نجد البطل بالمواصفات ذاتها قد غادر وطنه في مهمة سياسية إلى أوروبا ، فذهب إلى ملهى ليلي فيلفت نظره وجود عاشقين شابين أمامه فيتذكر « أنه لم يتلق خلال أعوام عمره الأربعين ، ولو لمرة واحدة ، رسالة غرامية » . لكنه يتساءل وهو يحدق في العاشقين : « ما العيب في أن يتزوج الرجل امرأة لم يعرفها ولم يشاهدها إلا ليلة العرس ؟ هذا ما فعلته أنا ... » . لكن هذه الفضيلة لا تحمل إليه الراحة بل العذاب ، إذ يشعر بأنه « أضاع العمر سدى. تنكر لحاجاته الإنسانية وندائه الداخلي واستسلم طائعاً لقهر مجتمع التقاليد ؛ وإرضاء لهذا المجتمع ارتدى قناعاً ظنه مع طول المدى وجهاً حقيقياً ومضى يمارس حياته على هذا الأساس . وعندما أفاق يوماً إلى نفسه وأدرك أن هذا القناع ليس وجهه ، وأراد أن يعود إلى وجهه الحقيقي اكتشف أنه لم يعد له وجه على الاطلاق » .

د ــ في قصة « الرجل الذي لم يشاهد في حياته نهراً » نجد شاباً يافعاً يجلس في مقهى ويطلب لنفسه فنجان قهوة : « أشعل لفافة تبغ ، ونظر حالماً إلى الشارع الذي امتلأ بهدير السيارات ، وتصور للحظة أن الشارع قد تحول

إلى نهر ، وأرتال السيارات تحولت إلى قوارب تحمل عشاقاً وتمضي مع التيار في بطء ..واكتشف أن بجواره تماماً قد نبتت شجرة .. وتحت هذه الشجرة تعود أن يلتقي كل مساء بحبيبة القلب التي جلس ينتظر قدومها بين لحظة وأخرى . أحس بحركة قريباً منه فرفع رأسه . رأى أن الشجرة قد صارت رجلاً عرف فيه على الفور عامل المقهى الذي جاء يضع بجواره فنجان القهوة » .

بهذه الحركة التي أعادت الشاب إلى الواقع لم تتلاش الحبيبة فقط ، بل اختفت « القوارب والعشاق والزهور والعصافير والموسيقى » . وكأي مصاب مفجوع بأحلامه ، لا بد أن يستنجد بمن يعينه على فجيعته : « التفت شمالاً ويميناً لعل أحد هؤلاء الناس الذين يجلسون إلى كراسيهم في إعياء ، ويشربون القهوة قد رأى النهر الذي رآه ، لكنهم جميعاً كانوا يسدلون ملامحهم في انطفاء : كأن أحداً قد مر منذ قليل من هنا وذر فوق وجوههم وألبستهم أكداساً من الرماد . وتأكد لديه أنهم جميعاً لم يروا النهر » ! على أن الشاب لم ييأس فحاول أن يسترجع حالة الحلم التي قطعها عليه صوت جاره وهو « يشرق » القهوة بغلظة :

« التفت في غيظ إلى الرجل الذي يشرب القهوة ، فرأى أن الرجل صار الآن جملاً . ضحك في نفسه ، ما أسرع ما يتحول هؤلاء الناس إلى إبل بمجرد شرب القهوة . تحسس هو أيضاً عنقه : الرجل قد أصبح جملاً لأنه لم ير نهراً ، وأنا ، يا إلهي ، متى أرى هذا النهر اللعين ؟ » .

لعل أربعاً من القصص مقدار كاف لبسط المواقف المتماثلة التي يجد الأبطال أنفسهم يواجهونها ، مع العلم بأنهم كلهم من الرجال . فهم محرومون من التجربة العاطفية بفعل التقييد الاجتماعي . وكلهم « محترمون » في مجتمعهم. لكنهم يكتشفون للمرة الأولى أنهم ظلموا أنفسهم حين امتثلوا للقيم الموروثة .

كان من المشوق أن نتتبع المعاناة التي يتوصل من خلالها كل واحد منهم إلى حل . ولكن بما أننا مهتمون بالخواتيم سنقفز إلى نهايات القصص ، لاكتشاف الحلول .

أ ــ تركنا بطل « اختفت النجوم » يغرق في القطران وصوت المرأة يلاحقه مهدداً بالسوط والمسدس (في الشريعة يجلد الزاني ويقتل الخائن) . هذا الصوت المهدد الصارخ يدركه الوهن فيخفت شيئاً فشيئاً بحيث إن الرجل الثمل يتبين صاحبته ويكشف هويتها ، فإذا هي :

« كانت شيئاً غامضاً يحيا في خياله ، أو امرأة ترددت عليه في أحلامه ، أو صوت إنسانة ما تبادل معها الكلام من خلف الأبواب والتصق صوتها بذاكرته ، أو واحدة من النساء اللائي كان يراهن عندما كان طفلاً لا حرج من دخوله مجتمعات النساء » .

كان هذا الاكتشاف كفيلاً بتهدئة وساوس أي رجل عادي ، فإن كان سوياً متزناً ابتسم لهذه الخطرات . أما بطل القصة فقد توهم الصوت الخافت يستحيل إلى أنين تستنجد صاحبته من غرق أو موت محتم ، فيما كان هو يغرق في القطران خائر القوى :

« ودون أن يدري اختلج بدنه بالرغبة في البكاء ، فلم يقاوم هذه الرغبة . انكفأ في مكانه فوق الأرض ، وطفق من فوره يبكي بكاء أشبه بالنحيب » . وهكذا نجد أن المشهد ينحل في استمرار المعاناة .

ب ــ أما معلم الصبيان فيكتشف أن وجود البنت لم يكن نتيجة مؤامرة ، فهي ابنة موظف انتقل حديثاً إلى هذه الضاحية التي ليس فيها سوى مدرسة ثانوية للذكور « ولكي لا تحرم البنت من تعليمها ، فإن المدرسة لم تجد غضاضة في قبولها ، وإن الوزارة وافقت » . هذه الحقائق الموضوعية كانت كفيلة بأن

ترده إلى صوابه ، فيقتنع بأن الأمر ليس مكيدة ، وأن البنت مخلوق بشري ذات أب وأم . لكنه كلما « ضبط نفسه يردد اسمها بصوت عال » اقتنع أن في الأمر سحراً . فسيطر على مشاعره خوف غريب « كأنه اقترف جريمة ما ... ورأى صورتها أحياناً ترتدي جناحين مخيفين كجناحي خفاش ، وأحياناً يراها كالتنين تقذف لهباً هائلاً من فمها » .

هذه المعاناة لا بد من حل لها ، ما دام المعلم قانعاً بأنه واقع بين فكي مؤامرة وسحر .

« ... وتأكدت كل ظنون الأستاذ عندما رآهم يتهامسون في كل مكان من حوله ، ورأى مدير المدرسة يقدم له انذاراً بفصله من العمل ، ورأى زوجته تأخذ أطفالها وتذهب إلى بيت أهلها ، ورأى التلاميذ يضحكون في حضوره باستهتار وقلة أدب ... » . « ... كلهم شركاء في هذه المؤامرة ، ولا شيء يشفي غليله إلا أن يحمل الآن ناراً ويذهب ليشعل الحرائق في البيت والمدرسة والوزارة . فمضى من فوره ينفذ هذه الرغبة بحزم وتصميم » .

قد يكون عمله منتهى التعقل . لكنه لا يحل مشكلته الراهنة بل يؤبدها . وبذلك نرى أن الحل يحمل أضعافاً مضاعفة من المعاناة السابقة .

جـ ـ وأما السياسي الموفد في « أحبيني هذه الليلة » فإنه يمضي في المقابلة بين حياته وحياة العاشقين فيما هما يرقصان إلى أن يستغرقا في قبلة طويلة .

« وفكر لو أن في جيبه مسدساً الآن لما تردد لحظة واحدة في أن يطلق عليهما النار » . لكن الرقصة والقبلة يطولان فترة تسمح له بإعادة النظر في الأمر « فها هو يراهما الآن فلا يحس بأي حرج ... حاول أن يقول لنفسه بأن هذا حقاً جريمة ... لكنه لم يستطع . وعندما جاءه ذلك الهاتف يقول له :
ـ ليس لدينا الحب ، ولكن لدينا الفضيلة ، ضحك من هذه الفضيلة

التي يظنها الجميع فرساً سوف يركبونها لتخترق بهم لهيب النار وتلقي بهم على الفور ، بين أيدي حوريات الجنة . ومن قال إن هذا الحب ليس فضيلة ؟ ... وإن أكبر الكبائر أن يمنح الله الإنسان شباباً وصبا فيرفض كافراً بنعمة الله هذا الصبا وهذا الشباب . أليس هذا ما فعله هو نفسه عندما سلم بتقاليد قديمة بالية ظنها شرفاً وفضيلة فنحر العمر على مذبحها ووصل سن الشيخوخة منذ أن كان عمره خمسة عشر عاماً ؟ وأحس بالتعاسة تعتصر قلبه حقاً . تعاسة تمنى لو أن معه خنجراً أو مسدساً أو سماً يضع به حداً لها » .

هذه هي المعاناة ، فما هو الحل ؟

يتهاوى السياسي بفعل السكر ويشير إلى العاشقين :

« ـــ إنهما يقتلانني .

وعلى الفور سمع صوت امرأة :

ـــ هل تحدثني ؟ كانت إحدى راقصات العرض ...

ـــ ثمة من يريد قتلي هذه الليلة . أنت لا تعرفين ذلك ...

كانت هي تنظر إليه باندهاش .. في حين مضى يتكلم :

ـــ هل أقول لك سراً ؟ هل تعلمين أنني لم أتلق في حياتي رسالة غرامية واحدة ؟ ... تصوري . رجل في مثل سني لم يتلق في حياته رسالة حب واحدة .

ولم تجد الراقصة بداً ، وقد أدركت مدى انهيار الرجل ، من أن تتأبط ذراعه باشفاق وتأخذه إلى بيتها . فيما كان يبكي ويتوسل :

ـــ أحبيني ، أرجوك أن تحبيني . لا تتركيني أموت كما تموت الفئران والنمل والسلاحف . أحبيني مرة واحدة . لا أسألك حباً يدوم إلى الأبد .

أحبيني فقط هذه الليلة .. هذه الليلة » .

لنلاحظ أن الجميع يرون أنفسهم ينقلبون إلى فئران ، وفكرة المسخ من غضب الله فكرة دينية قديمة . ونهاية هذا « المحترم » تذكرنا بنهاية أبطال توماس مان في « أسرة بودنبروك » حيث يموت عميد العائلة المحترم معفراً في الثرى . لكن نهاية بطلنا معلقة فهو سوف يستأنف عذابه في مقبل الأيام .. وبذلك تكون الخاتمة استمراراً للمعاناة .

د ـ تركنا « الرجل الذي لم يشاهد في حياته نهراً » يتحسس عنقه خوفاً من أن يتحول إلى جمل . ويركبه هذا الهاجس حتى تنكر أمه أمره فترى صلاح حاله لا يتم إلا بالزواج .

« كانت نفسه قد عافت القهوة ، فترك الفنجان كما هو دون أن يمسه وفكر في أمه . إن لها أيضاً عنقاً طويلاً . إنها تجلس كل صباح إلى المندار ، وتمد عنقها من فوق أسطح المنازل، وتطوف متسللة برأسها بيوت الأقارب والجيران بيتاً بيتاً ، وتفتش لعل أحدهم يخبىء في دواليب المطبخ وأوانيه ، أو تحت الكراسي أو أسفل الأسرة ، أو في حشو إحدى المخدات ، طفلة طيبة تنفع عروساً لابنها » .

غير أن هذا الولد الجاحد يعجز أمه بمطاليبه : « إن كنت حقاً أمي فهاتي لي بدل الزوجة نهراً » .

إذا كان الحل في النهر . بقي أن نعرف ما هو هذا النهر :

« قال لها إن المشكلة هي النهر وليست الزوجة ، لكن المرأة العجوز لا تفهم . كيف يستطيع أن يدخل في رأسها أن أزمته ليست في بنت طيبة تعثر عليها صدفة بأحد شقوق المنازل القديمة ؟ لو كان كذلك لهان كل شيء ، ولأصبحت المشاكل منتهية منذ أول يوم رأى فيه ابنة جار لهم يشتغل بالبقالة ،

تطل من خلف ضلفة الباب وتبتسم له . يومها ظن لأول وهلة أن جميع الأنهار في الدنيا قد خبأت منابعها في بيت هذا الجار . لكن ذلك لم يدم طويلاً . ففي اليوم التالي دقوا لها وتداً في صحن البيت ، وعقاباً لها ، وضعوا في عنقها حبلاً وربطوها إليه . وكان أن تحولت البنت على الفور إلى شاة ، ما إن يأتي المساء حتى ترسل ثغاء حريناً يزرع الوحشة في ليل المدينة . وصار يدرك أن كل هذه البيوت تتحول بالليل إلى حظائر ، لأن في كل بيت ثمة صبية صغيرة حاولت يوماً أن ترضي فضولها وتطل من خلف الباب لتعرف فقط ما إذا كان هناك نهر يجري أمام بيتهم » .

وكما تمسخ البنت إلى شاة يمسخ الرجل إلى جمل في هذه المدينة المسحورة التي لا يفك الرصد عنها إلا نهر من الحياة العاطفية الطليقة يجري من تحت بيوتها . ويتضخم هذا النهر في مخيلته حتى يصبح سبب الأزمة وحلها :

« وأحس منذ ذلك اليوم أنه صار يملك تفسيراً لكل مظاهر الحياة في مدينته ، ويعرف سبباً لكل هذه الأكداس من الذوق الفاسد التي تملأ الدنيا من حوله ، والتي لم تعد — كما كانت سابقاً — تثير حنقه وحيرته : إذ كيف يغضب الآن لجلافة عامل المقهى وهو يعلم أن هذا العامل السيىء الحظ لم يشاهد في حياته نهراً ، وكيف يستاء لمنظر جمهور عدائي يملأ صالات العرض صخباً وتعليقات فاحشة ، وهو يعلم أن هؤلاء المساكين لم يجلسوا يوماً واحداً في حياتهم على ضفة نهر يتبادلون الأنخاب مع نسائهم » .

قد تكون مشكلة هذا الشاب الحقيقية أن الآخرين لا يشعرون بحالتهم الإبلية ، ومن ثم لا يرون حاجة للنهر المنشود . فلا يبقى له في هذه الحالة سوى أن يبحث عن خلاصه الفردي .

« خرج من المقهى وأطلق ساقيه للريح غير عابىء بما حدث ، ومضى

يجري ويجري ويجري .. ولن يتوقف عن الجري ، لن يهتم بمغيب الشمس أو شروقها ، لن يهتم بمجيء الليل أو النهار ، لن يهتم بالجوع والعطش ، لن يهتم بما يلقاه في الطريق من جبال وصخور وأوعار وصحراء وبحار من الرمال . سوف يعبرها جميعاً ، ولن يتوقف عن العدو أبداً . ففي مكان ما ثمة نهر لن يتوقف حتى يلقاه ويرتمي عنده ، وينتهي برؤيته عذاب السنين الطوال التي قضاها دون أن يشاهد في يوم من أيامها نهراً » .

قد ألتقي مع هذا الشاب يوماً . فها أنا عائد من رحلة استمرت ثلاثين عاماً في صحراء الحياة بحثاً عن النهر الذي انطلق هذا الشاب وراءه لتوه . وأتمنى أن يكون أسعد حظاً مني . بالتأكيد ، ليست الرحلة وراء سراب ، لكن وحش المدينة لا ينهزم إلا إذا هاجمه أهلها جميعهم . وهذا ما أدركه ، متأخرين، أبطال القصص الذين عرضنا مشكلاتهم . ووجدنا أن الحلول التي يتوصلون إليها من شأنها أن تطيل معاناتهم ولا تنهي المشكلة التي تجابههم في العالم الخارجي . الأمر الوحيد الذي يبشر بالخير أن فكرة التغيير حين تسنح لهم تثبت في أذهانهم فلا يعتبرون تجليها في بصائرهم حالة عارضة قابلة للزوال ، بل يعتبرون حياتهم السابقة أمراً طارئاً ينبغي أن يزول لعلة كامنة لا يمكن شفاؤها . أما الحالة الجديدة فإنها تتأكل مستقبلهم وجهودهم دون جدوى . على أن الحلول المطروحة ليست أكثر من « مناطحة صخرة » ، كما يقول امرؤ القيس . فالجميع يهزمون لكنهم لا يستسلمون .

٢ ــ المأزق الفردي : « الياقوتي » ، لعبد النبي حجازي :

بطل الرواية قواد ، هو « محمود الياقوتي » ، وموضوعها تحليل شخصيته وسلوكه . فالموضوع هو الشخصية ، والشخصية هي الموضوع . اختار المؤلف أن يلتقط بطله في لحظة « سقوط » ، السقوط هنا مهني ، وليس سقوطاً أخلاقياً . والسقوط المهني في سيرة القواد إنما يحدث في حالتين :

حين يحب المرأة التي يؤجرها ، أو حين تنقلب عليه فتستأثر لنفسها بالزبائن . الياقوتي يعرف حق المعرفة أنه لن يسترد « اعتباره » إلا إذا أفلح في إيجاد فتاة جديدة تفوق « سهام » الغادرة جمالاً وتفهماً لشؤون المهنة . ولكي يحقق الياقوتي مشروعه « الطموح » ينكفيء من دمشق إلى قريته « جوخا » باحثاً عن فتاة جميلة دون العشرين لكي يتزوجها ثم يسير بها في هذا الدرب الوعر ، برضاها أو بدون رضاها .

هذه رواية علاقات ، مكتوبة بأسلوب لقطات استرجاعية مبعثرة إذا جمعناها استطعنا إعادة تركيب السرد متسلسلاً . فالياقوتي الأب من أصل مصري يشتغل حوذياً عند الباشا الذي يزوجه من وصيفة زوجته ويشاركه فيها . وأم الياقوتي الحالي تابعت سيرة أمها . الياقوتي الحالي غادر قريته إلى دمشق مع رفيق له يدعى « اسماعيل السكم » ليكونا عاملي بناء . السكم يعود خائباً إلى القرية . الياقوتي يتعرف في دمشق إلى عاهرة تعرض عليه أن يكون « رجلها » . الياقوتي يتقبل العرض هرباً من تعب البناء ، ويستمرىء حياة الدعة والعهر . ويتلقى اصول المهنة ويستمرفيها مع عدد من النساء ، آخرهم سهام التي تبادله الحب .

«سهام، عيناها تدمعان ، « ابحث عن عمل شريف وتعال نتزوج زواجاً شرعياً ونمحو عنا هذا المقدور يا محمود » تقول سهام ..

« العمل الشريف أن يرجع الياقوتي إلى حمل الحجارة طوال النهار بعد أن وطن نفسه على الراحة » .

« اعمل بالتجارة » تقول سهام . « كلها تجارة » يقول الياقوتي » .

هذا هو لب المشكلة . وتزداد الأمور تعقيداً حين تيأس سهام فتفر منه . لحل المشكلة ، يعود الياقوتي إلى قريته وفي ذهنه أن يتزوج من فتاة

صغيرة جميلة ليسوقها في الطريق المرسوم . وبما أنه يعود إلى قريته بعد غياب عشرين عاماً فهو شبه متأكد من أن أحداً لا يعرف سيرته . فيزعم أنه ذهب إلى دول النفط ، وأنه اشتغل بالتهريب ، وأن شريكه خانه ، وأنه لجأ إلى قريته ومسقط رأسه ليتزوج ويستقر ويستثمر أمواله الطائلة ، مبدياً كرماً تجاه أصدقاء الطفولة ولهفة إزاء المعوزين الهرمين ، عارضاً مشاريع بناء مكسرة ومقهى وفندق لتشغيل العاطلين عن العمل . سرعان ما تفتح القلوب والبيوت للياقوتي فيقر قراره على نعيمة بنت عبد الرحيم السلال ، فهي ترضي ذوقه المهني الذي يبدأ على الفور بتخيلها في أثناء العمل :

« نعيمة تأبى الامساك بالكأس .

« اشربي أقول لك اشربي ..

« نعيمة جمرة نار .. الياقوتي يقف ، نعيمة تجذب عنقه : « لحظة وأعود » يقول الياقوتي .

« الزبون قلق ، ينطح هواء الغرفة المجاورة : « ادخل دبر رأسك معها ».

بل ان قلب الياقوتي يرقص طرباً حين يأتي من يقول له على سبيل الوشاية إن ألسنة السوء تلوك سمعة فضيلة أم نعيمة :

« الياقوتي يقدر عمر الأم .

« لا شك أنها لم تبلغ الخامسة والثلاثين . في عمر سهام .

« فضيلة قادرة على قهر الرجال واذلالهم » .

كان يمكن للرواية أن تسير في هذا الخط ، فتسرد ما جرى للأم وابنتها مع الياقوتي ، ولكنها حينذاك تنقلب إلى رواية عادية تنضم إلى تراث نجيب محفوظ أو الواقعية العربية ..فلكي تكون الرواية حديثة مجددة ينبغي أن تتبع طريقتين في آن واحد : تعطل الأحداث وتعلقها فتمنع سيرها من جهة ،

وتدور على نفسها في نقطة ثابتة لكي تعرض مختلف وجوه الحادثة الواحدة والشخصية الواحدة من جهة أخرى . وهذا ما فعله الروائي عبد الغني حجازي بمهارة فائقة . فالرواية لا تتقدم خطوة واحدة بعد الذي سردنا ، مما يوجب علينا أن نستدير معها حيث استدارت لاستجلاء جوانب شخصية محمود الياقوتي الذي يتزوج نساء ويقود عليهن .

فقد عانى الياقوتي الاذلال والقهر ، كما عانى الخديعة والغدر على يدي سهام التي خسرها حبيبة وممولة . لكن سهام بغدرها لم توقظ في الياقوتي وحش الانتقام فقط ، بل إن حبها أيقظ فيه ميله الإنساني للعيش مع زوجة له حياة شريفة . إلا أن هذه الحياة وراء امكاناته الضيقة ، فالشرف يحمل معه الإفلاس . إن جو القرية البسيط الهادىء يقوي في نفسه تيار الحنين إلى وداعة حياة مستقرة شريفة . خاصة وأن الروائي ، في ضربة من ضربات العبقرية ، يجعل الياقوتي يحسد اسماعيل السكم زميله في دمشق . فاسماعيل ، الغبي الفاشل ، أسس أسرة وعمر بيتاً وربى أولاداً وبنات من عمله البسيط كبقال . وهو ما لم يحصل عليه الياقوتي ولا يستطيع تحقيقه إلى الآن ولا في المستقبل المنظور .

خلاصة القول ، إن الياقوتي دخل القرية وهو يحتقر أهلها لكنه كلما طالت إقامته بينهم ازداد احتراماً لهم واشمئزازاً من نفسه ! أكثر من ذلك : كان كلما رأى احترامهم له خاف أن يفتضح أمره بينهم فيحتقرونه . لذلك كان يفاجأ بنفسه وهو يسخو عليهم بالعطاء فوق ما كان يقدّر . في البداية كان عطاؤه لهم استدراجاً ، وفي النهاية صار تغطية لوضعه . فهو يتمنى لو يستحق هذا الاحترام .

ولكي تستدير الرواية على نفسها بمقدار ثلاثمائة وستين درجة ، استدارة كاملة ، ينبغي أن تتطابق صورة الياقوتي عن نفسه مع صورة أهل القرية

عنه . فإذا انكشف أمره سقط اعتباره وتحققت « المماهاة » (تطابق الماهيتين الداخلية والخارجية) فصار أهل القرية يحتقرونه كما يحتقر نفسه . لكن سقوط البطل ، الساقط أصلاً ، يحتاج إلى زلة منه في محيطه الجديد . هذه الزلة تأتي حين تتردد نعيمة وأمها فضيلة من قبول عرضه بالزواج ، فلا يجد أمامه – لكي لا يعود خالي الوفاض – سوى أن يطلب يد نادية ابنة صديقه القديم اسماعيل السكم . علماً بأن الياقوتي يعرف أن السكم هو الوحيد في القرية الذي يعلم حقيقة حياة الياقوتي . وكانت هذه الخطوة خطيئة قاتلة ارتكبها الياقوتي بحق نفسه ، لأن اسماعيل يرد إليه أمواله ويهينه . يعود الياقوتي إلى نعيمة وأمها فضيلة وأبيها محمود السلال ليعاود الحديث في الزواج لكن الشرطة تداهمه في بيت السلال وتعتقل الجميع بتهمة احتّراف الدعارة . فسهام التي أحبته وخانته علمت بجهوده وأرادت أن تقطع عليه الطريق ، فاستخدمت « نفوذها » لدى أصحاب النفوذ ودبرت أمر اعتقاله . تنتهي الرواية بمشهد الياقوتي في سيارة الشرطة معتقلاً مع عدد من الفلاحين الذين تودد إليهم – لكن هؤلاء ينهالون عليه بالبصقات بعد أن عرفوا عمق الهوة التي كان ينوي أن يجرهم إليها .

من الرابح ومن الخاسر في هذه الرواية ؟ الواقع أنه يصعب تصور رواية مثل « الياقوتي » حيث نجد الجميع فيها خاسرين . لقد تبدلت أوضاع الجميع إلى الأسوأ ، على طريقة العد التنازلي . فحتّى الفلاحون الفقراء تلوثت براءة حياتهم نتيجة احتكاكهم بهذا القواد . لكن المفارقة أنه لا يمكن وصف الرواية بأنها سلبية ، لأن ارادة الشر هزمت من تلقاء ذاتها ودون أن تحقق ارادة الخير أي مكسب يؤدي إلى التغيير .

٣ – المأزق الجنسي : « أحزان الرماد » ، لوليد اخلاصي :

أحمد ، جامعي من أصل ريفي ، نقابله في الرواية وقد بدأ عمله في

شركة ، ذات يوم يخرج من المطعم بعد الغداء ليتسكع أمام الواجهات فيجذبه وجه فتاة . يجيل النظر فيها ليكتشف أنها زينب زميلته الجامعية التي تجاهلت حبه وتزوجت من ضابط بحرية . يجددان تعارفهما وينتهي بهما الحديث والسير إلى شقتها التي تستخدمها كمرسم بعد أن طلقت زوجها : « كنت أريد أن أصبح فنانة ، الآن أعمل دهانة » ، بهذه الجملة تلخص زينب كيف تنحدر الحياة الواقعية بأحلام الخريجين . أما هو فيذكر لها كم أحبها في الجامعة ، ولا ينتهي اللقاء الثاني الطويل إلا بعد أن يؤكد أحمد استمرار حبه لزينب . إن الحب المستعاد أقوى من الحب الجديد ، لأن الجديد يبدأ من نقطة الصفر أما الحب المستعاد فينطلق من رصيد سابق مشحون برغبة لم ترتو فزادت على مر السنين لهفة وظمأ . يعلق الروائي سير الأحداث عند هذا الحد ، ويعود في الفصل الثاني ليروي الأحداث ذاتها على لسان زينب ، فيزيدنا معرفة بشخصيتها وردود فعلها . فقد اشمأزت من زوجها لأنه خانها بعد شهرين من الزواج . وزاد من نفورها تقرب الرجال منها . وهي الآن على علاقة جنسية بطالبة صغيرة تدعى كلثوم : « الرجل كان كاذباً في كل شيء ، أما كلثوم فلن تتخلى عني ، هل يمكن لهذه الطفلة أن تعرف الغدر ؟ » لكننا نعرف من خلال روايتها لأحداث اللقاءين أن استجابتها لأحمد كانت فورية إلى حد أن ذكرى كلثوم صارت عقبة تجبر زينب على الابتعاد عن أحمد كلما همت به وهم بها . في اللقاء الثالث يكون أحمد محظوظاً لأن انقلاباً يحدث يؤدي إلى منع التجول في البلد لمدة أسبوع يمضيانه معاً كأحلى شهر عسل . في خلاله تقرر زينب أن تهجر الرسم التجاري وتبدأ الرسم الفني بصورة أحمد ، على أساس أن عودة الالهام تترافق مع تفجر الحب . في نهاية الأسبوع تأتي كلثوم من رحلة مدرسية ، تدخل بيت زينب على غير موعد فتشاهد أحمد وصورته فتمزقها . يجن جنون زينب فترش كلثوماً بزجاجة بنزين يلتهب فيحرق المكان بمن فيه .

في الأساطير يظهر الطرف الثالث الذي يدخل بين آدم وحواء على صورة أفعى سامة . وفي الأدب الحديث ، مثل لوليتا ، على شكل غريم يفرط عقد الحبيبين . وفي حياتنا التقليدية من المألوف لرجل أن يجمع امرأتين ، وقد اجتاحت هذه الفكرة أدب أوروبا في السبعينات ، حيث تلاشى العنصر المأساوي الذي يمثله دخول الطرف الثالث وحل محله وفاق أو اتفاق بأن يعيش الثلاثة معاً ينعمون بالحب المشترك كل على طريقته .

لم يفكر وليد اخلاصي في الحل الأول ، لأن الرواية تخلو من أي رمز أسطوري . ولم يجرؤ على متابعة الحل الثالث لأن أدبنا المنشور رسمي . فلم يبق له إلا الحل الثاني الذي يتأرجح بين رمزية نابوكوف وحسية مورافيا . لكنه أسرع بحرق الأبطال وانهاء الرواية تخلصاً من التوترات التي تفرضها طبيعة العلاقات المعقدة التي لا بد أن تسير في طريق تصفية أحد الأطراف الثلاثة . فالمؤلف لم يسمح لنفسه بمتابعة أي درب من الدروب المتاحة ، ولم يعطنا أي استبصار حول المشكلة الجنسية التي أقام عليها روايته . وأسقط كل الخيارات الممكنة لمن يريد أن يتابع مشكلة كهذه بحسب حل يرتأيه . ولم يكتف بأن اغتال روايته وشخصياتها لكي يتخلص من المشكلة إبان طرحها ، بل إنه جعل العقاب يسبق الذنب . وبذلك تبقى المشكلة الجنسية في منطقة اللامساس .

٤ ــ **المأزق الطبقي** : « وردة الصباح » ، لعادل أبو شنب :

هي الوردة التي ترشق بها سلمى ــ خادمة أبي دياب وخطيبة خادمه حمدي ــ حبيبها الجديد أسعد كل صباح ، فيعلق هذه الوردة على صندوق البويا الذي استأجره من معلمه أبي حاتم ، فتكون الوردة دافعاً له على أن يشتري لنفسه صندوق بويا يخلصه من الاستغلال ، مهما كان الخطر الذي يتعرض له بمثل هذا العمل .

والواقع أن سلمى تشتغل في بيت أبي دياب منذ كانت في السابعة ، وهي الآن قاربت العشرين . وقد شاهدها أبو دياب وردة تتفتح فقطفها .

وكان حمدي ابن شوارع دمشق ، تتضارب الأقاويل في أصله . عمل في كل المهن التي يحصل بها رزقه ، إلا أن عمله الأساسي الذي يعود إليه كل مرة — ماسح أحذية : ليس تماماً ، فالعمل الأهم أنه يعمل مخبراً ومحطماً للاضراب عند أبي دياب صاحب صناديق البويا الذي يستغل بأجرتها المرتفعة كل ماسحي الأحذية في البلد. إنه رجل أبي دياب ومنفذ أوامره ، والأهم ، أنه عاشق سلمى الذي يتوسم من أبي دياب أن يزوجها له ذات يوم .

أسعد ، هرب من قريته وزوجة أبيه إلى دمشق . من أول يوم عرضته وسامته للاختبار فتأبى . في المرة الأولى كان في الحمام العام حيث تعرض له رجل ففوجيء بخادم الحمام يدافع عنه — هكذا تعرف إلى حمدي . حين عرف حمدي بحقيقة أمر أسعد أخذه إلى أبي حاتم ليستأجر منه صندوق بويا، فتحرش به أبو حاتم فلما تمنع أسعد أعطاه صندوق البويا وتركه ينصرف .

تلك هي الشخصيات الرئيسية في الرواية المأساوية — ويمكن إضافة شخصية سابعة تحمل اسم أحمد كريم ماسح الأحذية الذي يعقد في الحمام اجتماعات لشغيلة من مهن مختلفة . « وكان حلمه الأكبر أن ينتصر عمال البلد ويحكموها ، كما فعل عمال روسيا ، ويعم الانصاف الجميع فلا يبقى سيد أو مسود ، وتتوزع ثروة الأغنياء على الفقراء ، وينام كل مخلوق وقد ملأ بطنه » .

يفتتح أسعد حياته المهنية باجتماع يقرر فيه ماسحو الأحذية الاضراب ، فيذهب حمدي ويخبر أبا دياب الذي يوصيه بتأديب أحمد كريم فيفعل . غير أن أحمد كريم يرد على الإهانة بمهاجمة حارة أبي دياب ليلة المولد

النبوي ، فتتدخل الشرطة وتعتقل الفريقين . بعد يومين يفرج عن حمدي ويحكم على أحمد كريم وجماعته بسنتين في السجن . يشرح حمدي لأسعد ماهية الحكم على الشكل التالي : « الهجوم علينا ليلة المولد الشريف كان مدبراً . هجوم شيوعيين ملحدين على مسلمين مؤمنين . كيف يمكن أن تسكت الحكومة على وضع كهذا ؟ » .

كان المؤلف من المهارة بحيث تجنب أن يطرح قضية ماسحي الأحذية ، وأفلح في تصوير عالمهم . أغرقنا بتفصيلات فردية متماسكة عن علاقات اجتماعية تقوم على الاستغلال والعدوان . فأبو دياب وأبو حاتم يملكان كل صناديق البويا في دمشق . وهما لا يغفران لماسحي الأحذية ذنبين : التضامن ، ومحاولات الأفراد في الاستقلال بصناديق البويا ليتحرر من أجرة الصندوق المرتفعة . وكل من حاول ذلك اصطدم بعصابة تحطم الصندوق على رأسه .

والرواية لا تعرض موقفاً جماعياً بل هي حصيلة مواقف فردية اتخذها أصحابها بحسب ظروفهم الاقتصادية أولاً ثم أهوائهم العاطفية . فأبو دياب يغتصب سلمى باعتبارها خادمته ، ويستخدمها طعماً ليوطىء من أكناف حمدي ويسوقه بحسب مصلحته ضد العمال . حمدي يحب سلمى لكنه أعرج حاد القسمات فتنفر منه سلمى وتميل إلى أسعد الوسيم ، القسيم ، الأخضر العينين ، والأشقر الذي لم يطر شارباه بعد — ويشاركها في حبه أبو حاتم . حمدي يحمي أسعد من أبي حاتم ، ويؤمن له المبيت والعمل والحماية والرأي السديد في مجابهة الظروف الطارئة . لكن أسعد يقع في حبائل سلمى ، ويسعى إلى حمايتها من حمدي بعد أن هددت بالانتحار إذا تزوجها ، وينساق أسعد في هواها إلى حد أنه يحاول الاستقلال بنفسه ، فيشتري صندوق بويا متحدياً بذلك قوانين الاستغلال . يكلف أبو دياب حمدي بتأديب أسعد وتحطيم صندوقه فيطيع حمدي أول مرة ويتردد في المرة الثانية بعد أن تمكنت من

قلبه صداقة أسعد وأفكار أحمد كريم . بهذا الموقف الأخير يتحول حمدي من إنسان علمته الحياة أن يدبر أموره على حساب الآخرين إلى إنسان يتصدى للأحداث ويحاول أن يغير مسارها . يحذر حمدي أسعد من نية أبي دياب في الانتقام . غير أنه حين يشهد اصرار أسعد يرق له ويعده بالحماية . فيستخدم أبو دياب آخر ورقة في يده لتطويع حمدي ؛ يزوجه من سلمى على الفور . ويرضى حمدي بعد أن علم أن أسعد وسلمى متحابان : « كان يفكر بالانتقام من الاثنين معاً ، أسعد وسلمى ، وليس من خطة أكثر إيلاماً لهما من هذه الخطة ، يتزوج سلمى فيصبح سيدها ، ويقطع الطريق على غريمه الذي ائتمنه » .

في أثناء الاحتفال بالعرس ، يعرف حمدي من أبي حاتم أن أسعد ضرب ونقل إلى المستشفى ، فيترك الاحتفال ويذهب إلى المستشفى ليستطلع أخبار أسعد . قد نجد هذه المفارقات الهائلة تضر بسياق الرواية . الغريب أنهـا تقويه ، لأن جهل البطلين يدفعهما إلى استخلاص المفهومات القويمة عبر المحاولة والخطأ ، بكل ما في ذلك من تخبط ومفارقات . فحمدي مجرب محنك يعرف أن الانتماء خيار بين ضميره ومصالحه ، فيقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، مرة نحو الضمير ومرة نحو المصلحة . أما أسعد فهو غشيم قادم من القرية لذلك يحاول الاستقلال ، ظناً منه أن حبه لسلمى وشراءه لصندوق بويا أمران شخصيان يهمانه وحده . والرواية تريد أن تبرز مرحلة من حياة المجتمع السوري بعيد الاستقلال ، كانت تتفكك فيها الولاءات القديمة وتتكون ولاءات جديدة أكثر إنسانية ، ربما . فصندوق البويا رمز لاستغلال طبقي . وتكاتف الجميع على الاستقلال به رمز لوعي طبقي يدفع شريحة من البروليتاريا نحو الصعود إلى البورجوازية الصغيرة ذات الاستقلال الفردي .

إن حمدي يعرف كل هذا معرفة تجريبية ، بعد أن عانى وطأة الاستغلال

والتبعية . فهو يقول لأسعد ، بعد أن أخرجه من المستشفى ونقله إلى بيته :

« ــ تصور المأساة يا أسعد . حتى زواجي لم يكن لي دخل مباشر فيه . زوجت بإرادتهم ، وعشت بإرادتهم ، وأكلت وشربت وحاربت بسيفهم . حتى سلمى التي أحبها أصبحت زوجتي وهي ليست ملكي » .

إن حمدي يعرف تسلسل علاقات القهر ، وأن زواجه حلقة من حلقاتها ، فلماذا يستمر في هذا الزواج ؟ يتابع حمدي مكاشفته لأسعد :

« ــ المسكينة ، حتى هي أرغمت على زواج لا ترضاه . ماذا تريد مني أن أفعل ؟ أأطلقها ؟ هل تعلم ؟ طلاقها يعني أنني أتمرد على قرار اتخذوه هم . الزواج والطلاق ، الأكل والشرب والنوم والشغل من بعض ما يمنحوننا إياه أولاد الكلب » .

هل بقي على هذا الإيضاح مزيد ؟ نعم . بقي على حمدي قبل أن يموت أن يعلل لنا سبب حبه لأسعد واشفاقه عليه ، يقول له :

« ــ أردت أن تصنع حياتك بنفسك، أن يكون لك صندوقك الخاص، أن تكفيهم خيرك وشرك ، وها أنت قد لقيت الجواب سريعاً . إنني أكرههم . أكرههم وأحبك .. أحبك لأنك حاولت . كنت ، يا أسعد ، صورتي الأخرى . صورة حمدي المتمرد . تمنيتك أن تنجح حتى أرى كفاح إنسان واحد ضد أشرار أقوياء ، وقد تكلل بنجاح مستحيل » .

أول عمل يقومان به ، حمدي وأسعد ، أنهما يزوران أحمد كريم في سجنه ليفضيا إليه بدخيلة نفسيهما ، فأوصاهما بنشر التحريض والامتناع عن المحاولات الفردية . وقد باشرا مهمتهما دون كلل . غير أن عملهما التحريضي ينقطع فجأة حين يكتشف حمدي أن سلمى ليست عذراء ، وأن أبا دياب قد عبث بها ، وسخر من حمدي حين زوجه منها وأفرد له جناحاً

في بيته ليقيم فيه . يكتشف حمدي أن ذلك لم يصدر من أبي دياب عن احسان بل عن رغبة منه في أن يبقي سلمى في متناول يده . تثور ثائرة حمدي ويحاول أن يقتل أبا دياب انتقاماً لشرفه ، لكن أبا دياب ينجو من المحاولة فتلاحق الشرطة حمدي الذي يموت مختنقاً محروقاً في نار حمام السوق، حيث حاول أن يختبىء . بعد مقتل حمدي يعود أسعد إلى قريته وحيداً مهزوماً كما بدأ .

لقد أفلح المؤلف بالفصل بين الذكريات الشخصية والحوادث الاجتماعية فجاءت الرواية حكاية ذاتية عن مغامرات أسعد مع سلمى وكفاحه للعيش في المدينة ، مثلما جاءت رواية عن قسوة الصراع الاجتماعي بين المستغلين والمستغَلين ، وما يفرضه هذا الكفاح من مواقف يتخاذل فيها المحرومون تارة ويشجعون أقصى شجاعة في تارات أخرى . وفي الحالتين يتوزع المرء منهم بين التضحية ببراءته أو الدفاع عنها . إن الشجعان ، ولو ضحوا ببراءتهم أحياناً ، فإنهم يدفعون الثمن الأغلى كي يسترجعوها ـ لكنهم من كل هذا الكفاح لا يخرجون بغير المعاناة ، ويغادرون مسرح الصراع دون أن يغيروا في الواقع شيئاً .

ه ـ **المأزق الثوري** : « ألف لبلة وليلتان » ، لهاني الراهب :

هذه الرواية لا تلخص ، فهي تسعى لأن تكون صورة عن الواقع الحي كما هو . لذلك سوف نقتصر على عرض الشخصيات الأساسية ذات العلاقة بموضوع التغيير في المجتمع وانعكاسه على خاتمة الرواية .

عباس عقيد في الجيش ، حزبي يعمل محافظاً . زاره وفد من الفلاحين في بداية عمله ، يحملون إليه مطاليبهم . فعاملهم بالشكل التالي :

ـ تزفيت طريق طوله ستة كيلومترات .

(يعتذر عباس بأن الجيش استعار الآلات) .

ـ الكشف عن مخطط تجميل الضيعة .
(يعتذر عباس بأن المخطط لم يوضع بعد) .

ـ مضخة الماء على البئر ملك للاقطاعي طلعت بك .
(يعدهم بالتفاهم معه) .

ـ العلف والسماد مفقودان بسبب الاحتكار .
(الحكومة ستضرب بيد من حديد) .

« حين ينصرفون يهتفون له وللثورة ، فيشعر عباس أنه في حاجة لهذا الهتاف. وحين يبقى وحده يفكر : « يجب أن تنجز الثورة نفسها، وإلا ...».

ولئن كان عباس عاجزاً عن القيام بأي تغيير في الحياة العامة . فإنه في حياته الغرامية فارس الفرسان . مما يدفع زوجته إلى التذمر :

« فيما مضى كان يستملح النساء ، أما الآن فهو يطاردهن . إذا لم تأت غادة وزوجها يجد وسيلة لتأتي أمية . وفي المحافظة يتحدث الناس عن مطاردته لواحدة ، معلمة عاهرة . والأخبار تجيء كل يوم . ما شاء الله ! هذه هي ثورتهم . ما شاء الله ! ثورة على أعراض الناس . كل امرأة تفتح لهم ساقيها تصير غالية على الثورة » .

حين يضجر عباس من تنديد زوجته به يطلب الطلاق ، فيأتي أهل زوجته يتساءلون عن السبب . لا يعترف عباس بأن السبب رغبته في الانغماس بملذات منصبه ، بل يقول لهم متعالياً: « نحن غيرنا تركيب البلد في السياسة والاقتصاد. الحلقة المفقودة هي تغيير التركيب الاجتماعي » . وبما أن المستمعين فلاحون بسطاء فلم يخطر ببال واحد منهم أن يسأله : « كيف ؟ » ـ أو لم يجرؤ .

رأينا أن الفلاحين طالبوا بمخطط تجميل القرية ، وبأن مضخة الماء على

البئر ملك للاقطاعي طلعت بك . ولا يلبث عباس أن يلبي دعوة طلعت بك إلى الغداء . يستقبله طلعت بك ثم يعتذر بذهابه إلى الحمام تاركاً عباس وغادة . فوراً يبادر عباس :

« طرحها أرضاً فاعتنقته وطرحته معها . واستغرب أنها انشبقت معه في اللحظة نفسها . كأنها كانت تنتظره » .

بعد ذلك يتغدون معاً . عقب الغداء يطلب طلعت بك من عباس مخطط تجميل القرية الذي سيجعل أسعار بعض الأراضي ترتفع . فالخريطة الجديدة :

« يطلع عليها الناس المعنيون فيستفيد أصحاب الأرض ، والمهتمون بتقدم البلد من ناحية العمران والسياحة ، وتستفيد أنت .. تستفيد خمسين ألف ليرة عداً ونقداً ، وهذه هي » .

يعلق المؤلف مستبطناً أفكار عباس :

« مسكين طلعت بك . ها هوذا يبرعط أمام عباس كالبرغوث المفروك . هذا الرجل الأربعيني .. زوج المرأة التي ضاجعها عباس قبل دقائق .. بعد قليل تعود الثورة فتؤمم الأرض والعقارات وتعيدها إلى أصحابها الأصليين الكادحين . وعندها سيضحك هو والفلاحون على طلعت بك » .

هذه الفتوى تسوغ لعباس أن يأخذ المبلغ رشوة صريحة . ونسي عباس أن ألف طلعت بك يدفعون ألف رشوة لأمثاله فتمتنع الثورة عن تأميم الأرض والعقارات ، فلا يصل شيء إلى الكادحين من حقوقهم الموعودة !

لا ريب في أن هذا المشهد قمة وحده في الرواية . إذ ينتهي ونحن لا ندري من هو الأكثر تعهراً : غادة أم عباس أم طلعت ؟ من الخاسر ومن الكاسب ؟ ماذا كسبت الثورة وماذا خسر الأقطاع أو كسب ؟ الجميع

رابحون ، ومع ذلك نشعر بأننا في سباق إلى الأسفل ليس ندري فيه من يخون نفسه ومن يخون الآخرين ، ولا من يورط من !

حين يشعر عباس بأن الحياة أعطته فوق ما يريد وأكثر مما يستحق ، خلال عامين من عمله محافظاً ، يفكر في الناس المحرومين :

« لكم تمنى لو قيض له فانوس سحري ، أو خاتم أسطوري ، إذن ... لأعطى كل إنسان بيتاً جميلاً ... ولوهب الناس مالاً غزيراً ... لو قيض له مثل هذا الخاتم لخلق عالماً جديداً زاخراً بالعدل والمساواة والشبع » .

إن الثوري الحقيقي يسعى وراء السلطة ليحقق أحلام الناس بالمثل العليا ، أما بطل هذه الرواية فقد استلم السلطة ليحلم ، ويعفي نفسه من المسؤولية عن تغيير الواقع . وإلى أن يظهر الخاتم السحري يمضي عباس وقته في ملاحقة النساء وقبض الرشاوى .

لقد اختار المؤلف نماذجه من نوع كثير التشدق بالنظريات ، سريع الانهيار أمام الممارسة . فلا يشبه عباساً إلا ابن عمه علي . فعلي هذا ثوري ، كما يوصف في الرواية ، لأنه « يوم خرج إلى الدنيا بوعي جديد كان يهاجم كل شيء ، الأفكار والتقاليد والحياة اليومية . كانت الثورة خاتم شبيك لبيك الذي سيقلب الأوضاع رأساً على عقب » .

لنلاحظ أن الفكرة ذاتها تتكرر . الأمنية ، الانتظار لعمل سحري يقوم به الآخرون ويعزى فضله لنماذج مثل عباس وعلي . كل هذا يدل على تواكل من جهة ، وعلى عدم القدرة على استيعاب الواقع والتعامل معه من جهة أخرى. وفي الحقيقة أن شخصيات الرواية رأت أن أوضاعها الشخصية قد انقلبت رأساً على عقب فظنت أن هذه هي الثورة . فعلي هذا ، يجد طريق الوزارة مفتوحاً أمامه بحسب منهج مرسوم . يقول له مدير مدرسته :

« أخي علي ، يجب أن تقبل منصب معاون المدير . وبعد فترة ستأخذ مكاني ، لأني سأتعين مديراً للتربية . وبعد ذلك تسلك الطريق . انتبه لنفسك يا رجل ، أنت مستقبلك وزير » — وسبحان مقسم الحظوظ .

هذه المجموعة التي لم نستعرض غير عينة بسيطة منها ، تساق إلى حرب حزيران ، ولا يكون لديها خاتم مارد ليقيها من الواقع الشرير ، فتهزم . حين يعود عباس من الجبهة يلتقي بأقرب الناس وأحبهم إليه : غادة وزوجها طلعت . خلال الحديث يقول عباس :

« المهم سيدي ، أن الأنظمة التقدمية لم تسقط . هدف العدوان الأساسي كان إسقاط الأنظمة التقدمية ... » فيما يفكر وهو يتكلم « غادة ، لم تكن غائبة عن ذهنه تماماً . غير أنها الآن حاضرة تماماً » .

أي أن مكتسبات عباس من مناصب وعشيقات ورشاوى ، لم تمس بالرغم من هزيمة حزيران ، كذلك لا يتغير مسار حياة علي ولا بقية الشخصيات . لذلك يسوقها المؤلف في النهاية للتدرب على العمل الفدائي ، ويجعلها تستشهد في أثناء التدريب — أي أنها لم تخض حتى آخر لحظة في حياتها معركة ضد أي شيء . ومع ذلك فقد حصلت على « صك الغفران » الذى لا تستحقه ، بعدما حصلت في حياتها على مكاسب لا تستحقها .

٦ — المأزق الطائفي : « الممر » ، لياسين رفاعية :

كانت رنا الحاج تستقل سيارة أجرة في طريقها إلى أختها التي وضعت ولدها الأول في المستشفى حين انهمر رصاص وظهر مسلحون قتلوا السائق فغادرت السيارة لا تلوي على شيء ودخلت أول بناية وطرقت أول باب . امتدت إليها يد قوية جذبتها فدخلت ثم فقدت الوعي . استيقظت على صوت رصاص ووجه رجل غريب نظيف هادىء يدخن لفافة :

– من أنت ؟

– لا تخافي . لم يصبك أذى . أنقذك الله .

هذا هو جوهر الرواية التي تشبه السوناتا بعذوبتها ورقة لحنها عبر الهول والدمار اللذين يحيطان بالبطلين أنى توجها . بقية الرواية تمضي حسب إيقاعات بسيطة أساسية . فكل غريبين يلتقيان في مثل هذه الظروف ، لا بد أن تمر المرأة القادمة بفترة ارتباك وقلق إزاء الرجل ونواياه وطباعه وظروفه الشخصية والعائلية – وفي لبنان ، الدينية والسياسية . خاصة وأن صليباً يتدلى من عنق المرأة . فحين يقبل الليل ويظل الشخصان محشورين في ممر البيت بين المطبخ والحمام والصالون ، تدرك رنا أنها مرغمة على البقاء مع هذا الرجل الغريب في هذا المكان الضيق ، فتقلق : « ... هل غفت ؟ ربما غفت . أين هو ؟ وأرادت أن تناديه . ماذا تناديه ؟ ما هو اسمه ؟ من هو ؟ من أي دين ؟ كيف لو كان من غير دينها ؟ من غير طائفتها ؟ ... » كل هذه الشكوك تصبها المرأة على رأس الرجل، والمسكين في المطبخ يهيىء السباغتي للعشاء .

لكن لا بأس ، فهذه نقطة لصالحه . والثقة بالآخر لا تأتي إلا عبر عشرات المواقف المشابهة . فعلى العشاء قدم لها نبيذاً فرفضت فلم يكرر العرض ولم يشرب أكثر من كأس . أعطاها لفافة وهي لا تعرف التدخين فسعلت وضحكا ... عشرات المواقف التي تقرب المرأة من الثقة بهذا الغريب إلى أن حل المساء وحان وقت النوم . حدث انفجار أفسد عليهما متعة العشاء المشترك وأحل الشمعة محل الكهرباء . الإذاعة مستمرة في بث الأغاني والرصاص منهمر . أحضر فرشة مطاط ووضعها في الممر ، قالت :

« – إذا كان لا بد من النوم دعني أختار غرفة أنام فيها ..

– غرفة النوم والصالون على الشارع العام .. أخشى عليك منهما ...

صمتت . كذلك الرجل . لحظات ثم عاود الحديث مبتسماً :

ـ أنت تخافين أن ننام معاً في الممر .. أنت تخافينني ... الحق معك . أنا رجل غريب عنك ... أنت مثل أخت لي . أنا سعيد بك رغم هذا الوضع غير الطبيعي . لو لم تأت إلي لكنت وحيداً الآن ، أداري وضعي بالصمت ... وجودك يجعلني أتكلم .

ويعلق الراوية بأنها « تركته يسترسل . بل أخذت تستمع إليه بشغف ، وإن كانت تتظاهر بالتغيب والانشغال ... » موقف نموذجي عن سلوك الأنثى . غير أن هجوم الرصاص على الصالون يعطل الحوار إلى درجة أن الكلام مستحيل والخوف وحده طاغية . عندها تعرف رنا الحاج أن اسمه محمود شرف من الجنوب . وتفكر فيما تداعب صليبها الذهبي : « حماها . أدخلها بيته . خاف عليها ويخاف عليها . تحقد عليه ؟ لماذا ؟ »

.

انفجار آخر مريع يطفىء الشمعة ، ويحسم الموقف بشكل أنها تصر عليه أن ينام إلى جانبها في المكان الوحيد الآمن ، تقول : « هنا إلى جانبي .. على الطرف الآخر . أم أنك خائف مني ؟ » بهذه النكتة تزول الحجب . إلا أن الرجل يضع كرسياً صغيراً من القش بينه وبينها ، وحين تستيقظ في الليل تكتشف أنه لم ينم مطلقاً إلى جانبها ، بل حمل فرشته إلى المطبخ ونام مستنداً إلى البراد .

بعد أن بنى الروائي الاطمئنان بصبر ومهارة صار عليه أن يحول الثقة بينهما إلى ألفة . فاستخدم إلى ذلك وسيلتين ، الأولى واقعية الحصار التي تتجلى عبر عشرات الاكتشافات الصغيرة المتوالية : لم يبق سوى شمعتين ، علبتي دخان ، الماء مقطوع ، الغاز نفد .. ثم الأحاديث المتداولة . وأولها الحديث عن الحرب وتحديد موقف الرجل منها : « لا أفهم كيف يستطيع

إنسان أن يشهر سلاحاً على جاره . » وتعلق هي « أية مأساة .. هناك أناس يقاتلون دون أن يعرفوا لماذا ! » . وبعد أن يبحثا وضعهما يكتشفان غرابة هذه الحرب . الآن « الذي يقاتل هو الذي يموت » .

الوسيلة الثانية لإحداث الألفة أن كلاً منهما يعرض وضعه الشخصي . فهي متزوجة ولها بنت وزوجها مدير شركة .. وهو مدرس لغة عربية ، له خطيبة وذكريات عن جولات الحرب السابقة الّتي علمته كيف يخزن من الطعام والماء ما يكفي شهراً . ويتوصلان إلى أن هذه « حرب لا نصر فيها » كما تقول رنا . ويتمتم محمود: « لا نصر لأحد في معركة لا يتحرك فيها مقاتل. كل طرف وراء متراسه » .

في الليلة الثانية تنمو هواجسها لا خوفاً منه ، بل قلقاً على ابنتها وزوجها اللذين يتباعدان عنها باستمرار. فتبكي فيحتضنها وتنام بين ذراعيه . تنام لتستيقظ على قنبلة انفجرت وسط الصالون وكادت تطيح بالبيت ومن فيه .

المشكلة في البناء الذي يقع فيه بيت محمود. ان المسلحين متحصنون فيه ويطلقون النار منه . ورنا قد سمعت جلبتهم وأحاديثهم مرات عديدة . كل هذا جعل البناء بأكمله هدفاً للهجمات المضادة . وجعلها أيضاً تقتنع مع محمود بضرورة ترك البيت . فيخرجان في الصباح من نافذة المبنى ليتسللا من خلفه . لكن فراغ الطريق الممتلىء بالجثث والمتاريس والطلقات يجعلهما يقنعان من الغنيمة بالإياب .

يعودان إلى جحيم البيت المحاصر ، يسمعان صراخ المقاتلين على درج البناء ، يواجهان نفاد الغاز والسجائر . لكن رحلتهما الفاشلة أكسبتهما وحدة في المصير ، تأتي على إثرها وحدة في الفكر ، حين يمسك محمود بكتاب « الجحيم » لهنري باربوس ويتلو على رنا مقاطع منه . تمسك رنا بالكتاب

وتستغرق في تأملات المؤلف عن الحب والموت. إن الوضع الخطير بلا نهاية. لقد تكثف وجودها في هذا المكان . نسيت ماضيها وزوجها — بل إنها تشك في أن يكون الآن مع أخرى بعد أن يئس من عودتها . ذكرت ابنتها هيلدا فانتحبت . انحنى يهدئها فجذبته إليها وراحت تتأمل وجهه المجهد وذقنه غير المحلوقة . تقارب الوجهان ، التقت العينان ثم الشفتان . « كلاهما مارس الجنون تلك اللحظات . كأنهما يعودان إلى السيرة الأصيلة لكل حياة جديدة كتبت فوق تراب ما » .

قبل هذا الموقف وبعده ، مرات عديدة صلى لربه وصلت لربها أن يحميهما . والآن توحد هذان المخلوقان بأوثق رباط من المحبة والثقة والارادة الحرة ، فماذا يمكن أن يفرقهما ؟ غالباً ما يقال — مع الأسف — إن العرب جيدون كأفراد وسيئون كجماعة . فالفردان المتفاهمان لا يجدان الاطار الخارجي الذي يحمي تفاهمهما . بل إن العالم الخارجي يدمر هذا التفاهم . وقد تجسد رعب المحبين من العالم الخارجي في مفهوم « العذول » الذي أفسد على العشاق هناءهم ما يقرب من ألفي عام ! ولم ينج محمود ورنا من هذا المصير . إذ أن اشتداد القصف على المبنى بعد أيام اضطرهما إلى محاولة ثانية للخروج بلا عودة . وبعد أن يقطعا عدة شوارع وسط الأخطار يقتربان من الهدف :

« — ها هي الكنيسة يا رنا .. ها هي . وبدا لها درج الكنيسة الضخم الآن : باب النجاة . خطوات ، والسلام يحل وتنسى . ولكن ، فجأة ، انفتح الجحيم . وانهمر الرصاص عليهما ، وسقط الرجل على أول درجة من سلم الكنيسة . ثم انحدر ... » .

لا يهم بعد ذلك أن الرجل دفن بحسب الطقوس المسيحية ، أو أن رنا جنت وصارت تصيح : « قتلوا المسيح .. صلبوه من جديد برصاصهم .

تركته هناك على درج الكنيسة.... » . ولا يهم أيضاً أن محمود ندم على حياده .. المهم أن الذي صارع الفتنة قضى نحبه والفتنة ما زالت قائمة لم تفد معاناته لها شيئاً بإزاء الحل المنشود .

٧ – المأزق الإقليمي : « بستان الكرز » ، لقمر كيلاني :

ذات يوم قدمت بحثاً فكرياً إلى مثقف مسؤول . وكان في البحث تعبير « الشعوب العربية »، فأعاد إلي البحث وقد شطب التعبير ووضع محله «الشعب العربي » . وعبثاً ناقشته بأننا أمة واحدة مؤلفة من شعوب متعددة – وأن هذا هو حال كل الأمم . وعلى الرغم من أن الإقليمية أثبتت وجودها الذميم في سوريا عقب انفصال عام ١٩٦١ وفي مصر السادات عقب كامب ديفيد ، فإن الفكر العربي ما زال يتحاشى معالجتها بالتجاهل . والرواية التي نحن الآن بصدد تحليلها مستوحاة من فتنة لبنان الطائفية . لكن الإقليمية تذر قرنها من حيث لا تدري الكاتبة ولا تريد ، لأن مقصدها الأساسي طرق النواحي الطائفية ، كما يتبين من خلال الرواية وبناء الشخصيات . غير أننا إذا حرفنا زاوية الرؤية قليلاً عن الحبكة الرئيسية في الرواية استطعنا أن نتبين تحت المأزق الطائفي مأزقاً إقليمياً أشد خطراً وأبعد جذوراً . فالشخصية الرئيسية في الرواية ، فتاة اسمها سونيا ، تحمل كل الاشكالات اللبنانية : أبوها مسلم ، أمها مسيحية . وهي بورجوازية لكنها تعمل مع الاشتراكيين ، مثلما أنها لبنانية كحاً لكنها تعمل مع الفلسطينيين. وسوف نقتصر من الرواية على تحليل هذه الزاوية بقدر الامكان .

سونيا طالبة جامعية تحب زميلها الجامعي الفلسطيني سامي . ولولا تعلقها بسامي لاقتصر نشاطها على الدائرة اللبنانية: «فهي لم تفكر في أن تحمل سلاحاً، ولا أن تشارك في هجوم . كانت تظن أن إيمانها بالمبادىء واخلاصها لسامي كفيلان بأن يجعلا منها مقاتلة حقيقية . » – وإذا كانت هذه الجملة تقع في

الصفحات الأخيرة من الرواية فإن الرواية تستهل بمونولوج تحاور فيه سونيا نفسها قبيل أن يصحبها سامي إلى مقر المقاومة لتؤدي قسم الانتساب :

« ـ هل أنت قادرة على أن تلتحقي بالمقاومة دون سامي ؟

« ـ لا .. ماذا أفعل معهم وحدي ؟ لا أعرفهم .

« ـ إذن فأنت تفعلين ذلك من أجل سامي .

« ـ وماذا في الأمر ؟ .. سامي شمسي ومن حبه ضيائي ودفئي . »

حين احتدم القتال كان سامي يقول لها باصرار « لن نطلق رصاصة واحدة في أرض لبنانية او على إنسان لبناني » . وكانت سونيا تحتج لأن ضحايا الفلسطينيين تزداد . وكانت تعلل نفسها بأن نضالهما يتجاوز قطريهما :

« إنها لبنانية وهو فلسطيني . فهي تريد أن تحس أنها تنتمي معه إلى قضية واحدة وهي تحرير الإنسان العربي وإقامة العدالة الاجتماعية والنظام السياسي الذي يتيح تحرير فلسطين » .

وحين ينخرط الفلسطينيون في القتال يزداد تردد سونيا نحو تعاملها مع المنظمة الفلسطينية التي ينتمي إليها سامي . فتحدثه عدة مرات عن عزمها على الانسحاب من المعقل الجبلي الذي تقاتل فيه معه بين عاليه وصوفر . وعندما يوقن سامي أن حديثها ليس نتيجة تعكر مزاجها بل نابعاً من موقف لا يملك إلا أن يقول لها : « تستطيعين الانسحاب في أية لحظة » .

لكنها لا تنسحب . فرغبتها في البقاء مع سامي تفوق أي انتماء آخر . هل هو موقف أنثوي متطرف ؟ ليكن . هذا واقع الأمر . أما حين يضطر سامي إلى النزول إلى بيروت مدة يومين لجلب أدوية إلى المعقل ، فإنها تجد نفسها بازاء موقف جديد :

« استنتجت سونيا من التجربة القصيرة نتيجتين هامتين : الأولى أنها لا تستطيع أن تتصور غياب سامي عنها . والثانية أن انتماءها للعمل الثوري لا علاقة له بسامي » .

في اليوم الرابع تكتشف أن سامي غير وجهته . يقول لها القائد : « سامي مكلف بمهمة طويلة ولن يعود بسرعة . » . لكنها تفكر بسرعة : « ما بقاؤها هنا من غير سامي ؟ صحيح أنها فصلت مشاعرها عن العمل الثوري لكنها ليست مضطرة للعمل هنا » .

شيئاً فشيئاً يزداد الشرخ بين انتماءاتها كلما تصاعد تطور الأحداث :

« خلال شهر أو أقل أو أكثر ... لا تدري سونيا بالضبط كانت المعركة قد تحولت بحيث أصبح الفلسطينيون طرفاً فيها . لم تكن راضية عن هذا التحول ... وكان اليساريون قد تجمعوا حول المقاومة ليزجوها في حرب بدأوا يسمونها تحررية وتقدمية وثورة على النظام الرجعي الرأسمالي كما يقولون . هذه الثورة تكون نواة لمد تحرري يشمل الوطن العربي كله . لم تكن تقتنع بهذا المنطق... ولم تكن تجد مبرراً لأن يسفك الفلسطيني دم اللبناني وبالعكس » .

كان المعقل يطل على بيروت التي تشتعل بالحمم والقذائف ، وسونيا « كانت تتخيل كل بيت في لبنان هو بيتها . » . عمق شعورها أن سامي بعيد ، وأن الذين حولها يتكتمون ازاءها ـ « إن سؤالاً كبيراً تحس أنه يوشك أن يبتلعها ، وهو : هل أصبح الفلسطينيون يخفون عن إخوانهم في المقاومة من اللبنانيين خططهم وعملياتهم ، أم أن هذه (حالة خاصة) في هذا المعقل أو معها بالذات ؟ » .

وأخيراً صارت ترفض الموقف بأكمله :

« المقاومة كيان قائم بذاته .. وإذا كان اليسار اللبناني قد آزر المقاومة وتعاضد معها فليس في أن ينقلب الأمر إلى العكس ، وتقوم حرب بين لبنانيين ولبنانيين ، وتقف المقاومة في خط النار إلى جانب أحد الطرفين . إضافة إلى أن اليمين اللبناني أصبح يعتقد بما لا يقبل الجدل والمناقشة أن المقاومة هي المحرض والدافع لليسار اللبناني لتحويل المعارك (التي كانت معارك انتخاب ومعارضة لا أكثر) إلى معارك قتال دامية ، وهي السبب في صموده ... وتعميق الحزازات الطائفية ... » .

من الناحية النظرية ، أعرف أن الردود كثيرة على هذه الخواطر .. لكن ما يهمني الآن هو أن هذه الخواطر منسجمة مع المواصفات المعطاة لشخصيتها . وبالتالي فهي واردة وممكنة الحدوث . قد تكون سونيا هي الشخصية المرشحة للغلط أكثر من غيرها بحكم تركيبتها النفسية وظروفها العائلية ــ لكن هذه التركيبة بالذات روعي فيها أن تكون القاسم المشترك بين جميع المواضعات اللبنانية . ومن ثم فإن لمشاعرها مغزى لا بد من أن نحسب حسابه . فما تبقى من الرواية لا يعدو ذكر محاولاتها المتكررة للافلات من عقال الفئة التي تعمل معها ، والانسحاب إلى بيتها الصيفي في الجبل . في طريقها إلى البيت تعتقل في مخفر حيث يذهلها « النهم للطعام والشراب والسعي لتكديس السلع وتقاسمها » . كل ذلك يجعلها ترحب بأنباء اجتياز الجيش السوري لحدود لبنان : « الجيش السوري مهاب ومحترم من الأهالي ويتمتع بسمعة طيبة وسيخلق جواً من الارتياح والطمأنينة » . ومن الواضح أن القضية بالنسبة لسونيا لا تتعلق بالجيش السوري ، وإنما « باستتباب الأمن » ، أي بعودة المجتمع اللبناني إلى حالة من التوازن تمكنه من استئناف الحياة الطبيعية .

تعتزل سونيا في بيتها الجبلي تتأمل وضعها . لكنها توجس خيفة من أن «يتبادر إلى الأذهان أنها تسللت إلى بلد آخر كعميلة ، أو نقلت ما قامت به

في لبنان على سبيل التجسس » . فهي تحس أن عصر المواقف الفردية ولى ، وأنه كان أضمن لسلامتها لو أنها نقلت ولاءها من جماعة إلى جماعة ضمن الاتجاه ذاته . ويصدق حدس سونيا فيطلق عليها الرصاص دورية من الفرقة التي كانت فيها ، لأنها « لم تخبر القيادة بتاريخ انسحابها ، ولم تضع نفسها تحت تصرفها ... وبما أن هناك شكاً بوجود مخربين يملأون المنطقة ويختبئون في البيوت فقد وقع خطأ عندما تقرر الهجوم على أحد البيوت وصب هذا الهجوم على بيتها هي بالذات ... » .

إن سونيا تموت ، ويأتي موتها تأكيداً لسوء التفاهم الاقليمي أكثر مما هو حل له أو تخفيف منه أو تصعيد وتسام نحو نضال قومي مشترك .

٨ ـ المأزق الثقافي : « كوابيس بيروت » ، لغادة السمان

حين أحست الروائية أنها علقت في شراك الحرب الأهلية بحكم وقوع بيتها بين الطرفين المتقاتلين ، دون أن تفكر مسبقاً بأهوال الحرب ، كتبت :

« يبدو أنني أسكن بيتاً من الشِعر (بكسر الشين) . وسادتي محشوة بالأساطير ، وغطائي مجلدات فلسفية . وكل ثوراتي وقتلاي تحدث في حقول الأبجدية وقذائف اللغة » .

هذه السخرية الناعمة تكشف دهشة المثقف تجاه ثقل الواقع الذي يتغير بحسب قناعة المثقف ، لكن المثقف يشعر بفداحة الثمن الذي يتطلبه التغيير . فمهما بلغت قناعة المثقف من التطرف ، فإنه يرفض قتلاً واسع النطاق لمواطنيه :

« كان من الصعب جداً جري إلى الاقرار بالعنف وسيلة لأي شيء ، رغم معرفتي الأكيدة بأن التبديلات الجذرية في تاريخ الكرة الأرضية لم تتم إلا عبر العنف » .

إنها إذن تعي قيمة العنف وترفضه في وقت واحد : هذا الوعي المنقسم على نفسه يجعل المثقف شخصين ، أحدهما هو المواطن الذي يريد التغيير بأي ثمن ، والمثقف الذي يراقب ويشفق .

فالحرب الأهلية منظوراً إليها من زاوية أديب وموقع مواطن ، هي موضوع الرواية . فكلما تفاقمت الأحداث شعر الأديب بضآلة دوره ، وتولاه شعور بالندم على أنه لا يملك اللياقة الجسدية ولا التدريب الكافي لينصر مبادئه بغير قلمه ، يوم يصير « السيف أصدق أنباء من الكتب » . وعلى الرغم من أنها في البدء تقول : « وقررت : إن الوقت ليس وقتاً لتقريع الذات على عادة الأدباء الذين يقعون في أزمة ضمير كلما شب قتال ، ويشعرون بلا جدوى القلم » – إلا أن احساس المثقف في المعركة يلازمها . هذا الاحساس يقوم على شعوره بأنه جزء من الأحداث ، جزء سابق ومحرض ، لكنه لم يعد فاعلاً في مجريات القتال . « الرأي قبل شجاعة الشجعان » ، فإذا آن أوان الشجاعة انقلب المثقف إلى مراقب أو معلق أومشجع ، لكنه مسلوب الحركة في كل الأحوال :

« حروفي اليوم ، والحروف التي أعددتها للطبع خرجت من الكتب وتحولت مقاتلين .. كان من المفروض أن أكون معهم لأحس بالطمأنينة ، والقدرة على الحوار . والقدرة على الموت الجميل ... » .

هنا لا بد من تحديد تقريبي لمعنى المثقف . فهو الذي يهتم بالشؤون الفكرية عامة ، من الإنسانيات والطبيعيات إلى نظريات المعرفة . وكل صفة تقرن إلى كلمة مثقف إنما هي حد لمعناها الشامل تدل على الاختصاص ، كقولنا ، «مثقف ثوري أو طليعي أو سلفي » – أي تدل على توجه وانتحاء .

هذا التوجه الفكري العام يشكل انتماء بحد ذاته ، خاصة وأن الراوية

محاصرة بعزلتها عن فريقها المحارب . لذلك نجد حرصها على مكتبتها يعدل حرصها على جسدها . ففي غياب الجماعة صارت المكتبة هوية :

« في غرفة الاستقبال دمار لا بأس به ... ذلك كله لا يهمني حقاً . كل ما يهم هو مكتبتي التي استطاعت وحدها اقناعي بالكف عن التشرد » .

فوسواس المكتبة لم ينبثق في نفسها زمن الحرب إلا لأن الكتب كانت جزءاً كبيراً من حياتها الداخلية زمن السلم :

« مكتبتي .. إنها ليست مجرد كتب بالنسبة لي .. إنها حوار . كل كتاب إنسان تحاورت معه . فعلى هوامش كتبي كلها دونت ذلك الحوار ... كتبي ليست مجرد كتب تزيينية بل هي محاضر جلسات بيني وبين المؤلف » .

مثل هذه الحياة مع الكتب جدير بخلق انتماء فعلي يغدو جزءاً من شخصية الإنسان . لذلك فإنها حين تحترق المكتبة فعلاً لا تستطيع أن تستوعب حادث احتراقها دفعة واحدة ، بل تسجل وعيها للكارثة على دفعات : ترى النار أولاً في المكتبة ، تسمع صوتها : « للنار هسيس موحش .. إنها تأكل كل شيء » . وحين تتأكد من ذلك تنفجر : « ووعيت في لحظة بؤس لا حدود لها : مكتبتي تحترق » . تغامر بحياتها للدخول في جحيم الغرفة الملأى بالنار والقنابل ، كما أن القناصة يتربصون بمن يدخل ليطفىء النار . مثل هذا التبطيء في العرض ثم اللهفة في محاولة الانقاذ ، لا نجد له نظيراً في أي موقف آخر .

ما عدا الانتماء الثقافي ، والخوف الغريزي من الاصابة أو الموت ، نكاد لا نجد أي شيء آخر . وهي تصر على أنها ، بالرغم من ثورية أفكارها ، لا تصلح لشيء آخر :

« لا أصلح للعمل الحزبي لأنني أولاً كاتبة .. والكتابة أداتي الحقيقية

والأولى والأساسية .. وأول مبدأ حزبي هو : نفذ ثم ناقش . وأول مبدأ فكري هو : ناقش ثم نفذ ، وبأقل قدر ممكن من العنف » .

لسوء الحظ — أو لحسنه ؟ — لا تخضع الحرب الأهلية لأمزجة المثقفين ، كذلك فإن هؤلاء لا يتكيفون معها بحال . فكيف ترى الراوية المثقفة العالم الخارجي من خلال وعيها الثقافي ؟

تعرض الرواية الحرب على أنها تفريغ للحياة من مضمونها الحي . ولكي يأتي العالم الروائي محاكياً لرؤيتها للواقع ، عمدت الروائية إلى تفريغ روايتها من الشخصيات. ففي اليوم الأول من الحصار كان معها أخوها ،لكنه غادرها في اليوم التالي إلى مصير مجهول . بعد ذلك تنزل من الطابق الثالث وتسكن في الأول مع جارها وابنه والخادم . يموت الأب ، ويقتل الخادم قنصاً في الحديقة ، فتبقى مع الابن ، واسمه أمين ، وتصفه بأنه « نسخة عن والده ، ولكن كما هو الآن ! ... كانت (رجولتي) تتحدى أنوثته ، وحريتي تتحدى استرخاءه العقلي » . هكذا أفرغت أمين من رجولته ، من مضمونه — بحيث ساغ له أن تصرخ :

« إنه الجحيم .. أن تكونا مثل نزيلين في فندق أجبرا على الاشتراك في غرفة واحدة ... أن تتحدثا دون حوار .. أن يبث كل منكما على موجة مختلفة تماماً » .

هذا الاحتقار ينعكس اغتراباً كاملاً من المثقف على مجتمعه البورجوازي. فتصور بعض أفراد هذه الطبقة يخرجون بمظاهرة تنتهي عند « سوبر ماركت» يجدونه خالياً من المآكل فيلتهمون معلبات الحيوانات : « وغادروا السوبر ماركت وهم يموءون ويعوون ويزقزقون » .

صديقة للراوية ، تخابرها كل صباح في أيام الحرب كي تتوسط الراوية

لها عند صديق ليضمها إلى فرقة الرقص الفولكلوري .

المذيع يؤكد أن « الحالة هادئة » . وفي هذا توريط للأبرياء والمعوزين . فتنتقل إلى الموجات القصيرة لتسمع إذاعات المقاتلين : « إنها النقلة نفسها التي يقوم بها المواطن حين يتعرض للاعتداء ، فلا يصرخ (يا بوليس) وإنما يشتري سلاحاً » .

امعاناً في عرض الاغتراب ، تبتكر حيلاً فنية للفضح والسخرية . فالدمية التي توضع عليها الملابس في واجهات عرض الأزياء ، تشعر بأنها سيدة مجتمع . فهي تعيش على نظرات الإعجاب ، كغيرها من النساء — بل هي أفضل لأنها تحمل التسعيرة على ثوبها ، وهي « تعمل ، تقف ليل نهار لتعرض ثوباً ، أما هن فيستلقين ممددات في الفراش أكثر أوقاتهن » .

وتتصور أن سائحاً مغترباً جاء ليرى « بلد الاشعاع » فرأى لاجئي الجنوب . وزرائب الكرنتينا . ويفاجأ بالألبسة البالية معروضة على ارصفته :

« صرخ السائح : ماذا حدث لهذا الشارع المجيد ؟ رد الدليل : لا شيء . انتهت مسرحية (الازدهار) التي قدمت على خشبته عدة أعوام . وقد أفلس اليوم مخرجها ومنتجها بعد فشلها الهائل في إقناع الجماهير العربية ... » .

قلنا ان الرواية تدور حول محورين : الوعي الثقافي — وقد أنتج الاغتراب — والخوف الغريزي — وقد أنتج الكوابيس ، وسوف نكتفي بمثال واحد .

تتذكر الراوية حبيبها يوسف المسيحي الذي قتله المسلمون ، أو العكس. تحلم به : « اركض إلى صدره المزروع بالزجاج المكسر المسنن ، فتنغرس

قطعهُ في صدري كلما زاد في ضمي إليه ، ونلتحم بالموت والوجع » .

من الواضح أن هذا حلم جنسي يتضمن حتى الإيلاج ، لكن مضاجعة ميت وغرس الزجاج يحيلانه إلى كابوس . وهكذا فالكوابيس انحراف بالحياة نحو الموت وباللذة نحو الألم بضغط من خوف لا يقاوم .

مع توالي الحرب الوحشية يتجسد الموت وكأنه الفاعل الوحيد في العالم . فهي ترى أنها « ميتة مع وقف التنفيذ » ، وتنظر إلى السرير – رمز اللذة – فترى أنه « يصير تابوتاً فور خروجه من المصنع ... ما دام كل منا مشروع جثة مكتملة ... لماذا لا ننام في توابيتنا منذ الولادة ... » . وترى أهل البلد قد انقسموا إلى لجنتين : لجنة تبادل المخطوفين ولجنة تبادل الجثث . بل إنها ترى الجثث في البراد تتقاتل : « أنا جثة مسلم سني .. أنا جثة ماروني » .

وهكذا نرى أن الكوابيس ليست فقط تعبيراً عن التدمير النفسي الذي أحدثته الحرب ، بل هي جزء مكمل لها في الحياة الواقعية ، لأنه « حين تصير الحياة كابوساً ، تصير الحواس أدوات للتعذيب » .

ولكن بعد الوحدة ، والعذاب ، والمعاناة ، ماذا بقي من التردد الأول الذي يميز موقف المثقف إزاء فظائع الحرب الأهلية ؟ الجواب : « يصرخ صوت في رأسي : ما أبشع الحرب . يرد صوت آخر : بل ما أبشع الذين يجعلون من الحرب الوسيلة الوحيدة المتبقية للحياة » .

وتأتي خاتمة الرواية متسقة مع هاتين الصرختين التي تمثل إحداهما المثقف والثانية المواطن . فالخاتمة تتمدد على نحو ما يقرب من خمسين صفحة تحتوي على ملاحظات لمشروعات كوابيس قادمة تنطوي على مزيد من الموت والتآمر والقتل والضياع – كأنها تقول إن هذه الكوابيس ذخر لمستقبل أشد قتاماً وفظاعة . آخرها يصور أن ثرياً عربياً كلما خسر أمواله في القمار

اقتطع بسكينه قطعة من الوطن العربي . ولكن حين تمتد سكينه إلى لبنان تحترق أصابعه ويلتهب جسده . فيحل محله ثري عربي مقامر آخر ، « وتتكرر الحكاية من جديد » .

بهذه الجملة « الكابوسية » آثرت غادة السمان أن تنهي روايتها . وهي جملة رؤيوية خطيرة تقول فيها للقراء « ليس لكم عندي إلا المزيد من الدم والعرق والدموع في هذه المرحلة وفي مراحل عديدة قادمة » .

٩ ــ المصير الفلسطيني في الرواية :

«حبذا لو صدرت تباعاً سلسلة من الروايات الفلسطينية تؤرخ بهذا الشكل الإنساني والتوثيقي، لكل منطقة من مناطق فلسطين ومجتمعاتها، وكيف قاومت ــ أو حاولت ــ الهجوم الصهيوني بوسائلها التقليدية المحدودة ، وكيف سقطت ضحية صراع غير متكافىء أمام قوى أكثر تقدماً سواء من حيث التنظيم أو التسليح » . هذا ما استقر في خاطري بعد مطالعة مدققة لروايتين من أبرز النتاج الروائي الفلسطيني ، والعربي أيضاً . الروايتان تعرضان على التوالي خروج الفلسطينيين عام ١٩٤٨ من منطقة « الخيام » وما حولها من الجنوب الفلسطيني إلى « المجدل » ، البلد الذي كان مقراً لقوات الجيش المصري . ثم خروج الفلسطينيين ثانية عام ١٩٦٧ من أريحا ، إثر سقوط الضفة الغربية في أيدي الجيش الإسرائيلي .

خلال العشرين عاماً الفاصلة بين الاحتلالين ، ظلت الأسباب واحدة : العدو متفوق في التنظيم والتسليح والتخطيط . المقاومة الفلسطينية متفرقة بحيث يتوجب على كل قرية أن تفكر في حماية نفسها ، في آخر لحظة قبل بدء الهجوم . الجيوش العربية الآتية للتحرير لا تأتي أبداً ، بل تأتي القوات الاسرائيلية بدلاً عنها . وقد تكررت هذه الظاهرة في محافظة « القنيطرة »

جنوب سورية ، وها هي تتكرر الآن في جنوب لبنان : اسرائيل كلها تستنفر للدفاع عن أصغر بقعة نائية على حدودها ، مثلما تستنفر كل قوتها عند الهجوم على أية بقعة عربية . أما الأراضي العربية المعرضة للعدوان فتلقى كل قرية مصيرها لوحدها دون نصير ولا معين. لذلك يخرج القارىء من الروايتين مظللاً بسحابة سوداء من الشك في المستقبل العربي بعد أن يرى أن ثلاثين عاماً من الصراع لم تطور الاستجابة العربية كثيراً .

على أن الروايتين تجيبان ضمناً عن أسئلة أو تردان اتهامات سابقة ، ليس أقلها رد الاتهام بأن الفلسطينيين باعوا أراضيهم أو غادروها طائعين أو قصروا في الدفاع عنها .. ولكن يمكن القول إن فلسطينيي ١٩٤٨ لم يكونوا يتخيلون بأن مصيرهم سيكون بين التشريد والإبادة ، أما فلسطينيو ١٩٦٧ فقد وعوا الدرس لكن فشلوا في تلقينه للعرب الآخرين .

ثمة ظاهرة أخيرة تشترك فيها الروايتان أيضاً ، وهي القدرة على عرض الحياة اليومية للمجتمعات المحلية الفلسطينية . فالمؤلف على دراية تامة بموضوعه ، متمكن من فهم خصوصية العلاقات الاجتماعية في القرية الفلسطينية ، أو المخيم فيما بعد ، بحيث يعرضه من الداخل وفي العمق والامتداد معاً. لهذا تأتي التفاصيل واقعية متماسكة – أي مقنعة – لأنها قادرة على نقل طريقة حياة أولئك القوم وتفكيرهم ، وبعبارة أخرى فنحن نستغرق في عالم حقيقي له خصوصية فلسطينية في ظروف الحد الأقصى من المصير الفلسطيني .

« بير الشوم » : تعرض رواية فيصل حوراني « بير الشوم » حياة القرى الواقعة في جنوبي فلسطين بدءاً من مطلع شهر أيار عام ١٩٤٨ . وتفتتح الرواية بمشهد الصراع بين « الشيخ حسن » والمختار أبي حامد . الشيخ حسن متخوف من هجوم يهودي على القرية ويريد تجنيد أهاليها وتسليحهم .

المختار يعارض لأن الإنكليز يهددونه ، واليهود يخيفونه ، ووعود الدول العربية بالتدخل تجعله يجد عذراً للتقاعس . غير ان الشيخ حسن ، إمام القرية ، لا ينطق بلسان حاله فقط ، بل معه شبان القرية والقرى المجاورة ، وقيادة المجاهدين في القدس ، ورصيده من ثورة فلسطين عام ١٩٣٦ . وسرعان ما يأتي رسول من قرية مجاورة يطلب النجدة . فقد هاجمت القرية عند الفجر عصابات الهاغانا ، وما زالت المعركة مستمرة . فيجمع الشيخ حسن عدداً من الشبان المسلحين وينطلق بهم في شاحنة شعبان إلى القرية المجاورة وتفلح النجدة في كسر هجوم الهاغانا ، وتعود الشاحنة لكنها تصطدم بقافلة من السيارات اليهودية فتتبادل معها إطلاق النار مما يؤدي إلى مقتل محمود بن الحاج عبد العزيز ، وإصابة الشيخ حسن في كتفه بشظية قنبلة . وعلى الرغم من أن الجرح كان يمكن معالجته إلا أنه لا يوجد طبيب في القرية ولا في القرى المجاورة ، فقد هرب الأطباء ، ويتعذر احضار طبيب من القدس . وهكذا يبقى الجريح عليلاً ثم تسوء حالته بالتدريج حين يلتهب الجرح إلى أن تسقط القرية فيقتله اليهود مع بقية المقاومين .

مشكلة المختار أن تسارع الأحداث هدد سلطته على شبان القرية . فقد أمضى حياته مختاراً ، واستطاع أن يتفاهم مع الانكليز ، بل وأن يصادق الكابتن الانكليزي ويرشوه ليخلص بعض أبناء القرية من السجن تارة أو ليوسع أراضيه على حسابهم تارة أخرى. لكن الأمور تغيرت : «وفي الحق إن أنباء تهجير السكان من قرى شمال فلسطين والفظائع التي ارتكبتها العصابات الصهيونية قد هزت قناعاته بعض الشيء ، إلا أنه كان يتمسك بأمل السلامة » . هذا هو لب موقفه الذي يبرر فيه معارضته للمقاومة المسلحة. كما أن قيام الشيخ حسن بتنظيم هذه المقاومة ، خلافاً لرأي المختار يهدد سلطة المختار بظهور سلطة أخرى أكثر احتراماً واستقلالاً . هذا الهاجس يحكم أيضاً موقفه من المقاومة ، فهو ليس ضدها ما دامت هي معه . على أن حساباته

تتلخبط حين يطوق الانكليز القرية بسبب اشتراك شبانها في القتال إلى جانب القرية المجاورة . ففي عرف الاحتلال الانكليزي أن الهاغانا إذا هاجمت قرية عربية فذلك اشتباك محلي ، أما إذا خفت القرى المجاورة للنجدة فهذا اخلال بالأمن يستوجب معاقبة القرية وشنق المشتركين بالقتال . لذلك يرسل المختار ابنته لتنبه المقاتلين بعدم العودة إلى القرية حتى يرحل الانكليز عنها . والمختار في كل ذلك يدافع عن نفسه وعن سلطته . فلو عادت الشاحنة بالمقاتلين لشنقهم الانكليز .. وعند ذلك سيتهم أهل القرية المختار بأنه هو الذي سلمهم للانكليز فيسقط اعتباره في نظرهم .

وعلى الرغم من أن المختار قد جاوز الستين ، فقد ظل حريصاً على سلطته . ولم يتردد في إبداء حرصه وهو يساوم مندوب قيادة المجاهدين ، أبا جهاد الذي جاء ليشترك في تشييع الشهيد محمود وينظم المقاومة . وأبو جهاد هذا هو زعيم قرية « الخيام » وما يجاورها منذ ثورة ١٩٣٦ . وقد أقرت « الهيئة العربية العليا لفلسطين » تعيينه قائداً للفصيل في منطقته لكن وعيه حمله إلى خارجها . وهو الآن في هذه القرية لاقناع المختار أو احراجه أمام أهل قريته . تعلل المختار بأن في القرية كلها سبعاً وعشرين بندقية وأنه ليس في وسع الفلاحين أن يدفعوا المزيد بعدما « أكلت الضرائب وأكل الربا معظم مداخيلهم » ، فضلاً عن أن أسعار الذخيرة ترتفع أيضاً . لكن أبا جهاد يصر على طرح المقولة التالية : « متفكرش أنو قعدتكو بحالكو بتخليكو تسلموا » — اعترض على الاكثار من العامية في الرواية — فهو يريد تشكيل قوة ضاربة في المنطقة بأكملها من مجموع القرى . ولا يوافق المختار إلا إذا ضمن له أبو جهاد أن يكون رئيساً للجنة القومية في القرية !

وسرعان ما يتضح هدف أبي جهاد من تشكيل هذه القوة الضاربة : ثمة معسكر للانكليز قرب القرية مليء بالأسلحة . ولما كان الانكليز قد أعلنوا

عزمهم على الجلاء عن فلسطين ، فيجب احتلال المعسكر قبل أن تتسلمه قوات الهاغانا . وكانت خطته تجميع ما يقرب من خمسمائة مقاتل واحتلال المعسكر فور رحيل الانكليز عنه . ويقوي من عزيمة أبي جهاد وجود وحدة لجيش الانقاذ مكونة من خمسين رجلاً ، معهم ضابط ، ومسلحون بالبنادق. ولديهم ثلاثة رشاشات « برن » ومدفع « هاون » .

استغرق أبو جهاد ثلث الرواية (مائة صفحة تقريباً) في اقناع المختار بالعملية ! ومع ذلك فان المختار بعد أن يوافق على مضض يتخاذل ويعود إلى بيته . كان لديه ثلاث حجج : لا توجد أوامر من القيادة ، الهجوم انتحاري ، الجيوش العربية سوف تصل خلال أيام فتوفر الأموال والأرواح والجهود . ولا شك في أن المؤلف أراد بهذا التطويل في عرض تردد المختار الكشف عن أمراض مجتمع القرية وعرض انقساماته الأسرية والطبقية ، وعرض تناحراته وضيق الأفق السائد على تفكيره ، وتغليب النوازع الشخصية على كل مقتضيات المصلحة العامة . ومع أن الروائي يعرض المختار دائماً وحده في جانب ، وأبا جهاد وأهل القرية في الجانب الآخر ، إلا أن أقوال المختار وأفعاله أفلحت دائماً في زرع البلبلة والتردد . ولكن ، من جهة أخرى ، ما كان في وسع الروائي تقليص دور المختار لأن « الهيئة العربية العليا » تفضل التعاون مع المختار وأمثاله على التعاون مع الشبان المتحمسين والمتعلمين : « ولماذا يشغلون أنفسهم بتربية قيادات جديدة ، وأمثاله جاهزون يوالونهم ويجمعون لهم الولاء من الآخرين ؛ يبطشون بسيف القيادة ، ويصنعون لها من البطش سيوفاً . وما دامت القرية تفتقر لمن هم أقوى منه فانهم في القيادة سيمنحونه تأييدهم » .

وإذن فالغرض من التوقف عند دور المختار وعقليته هو الكشف عن عقلية القيادة العامة في القدس، دون المساس بها مباشرة. لذلك لا تحتل الرواية

بل تغتني حين تعرض بالتفصيل مواقف المختار وآراءه ، ثم تكتنز وتتلاحم بعرض ما تثيره آراء المختار من معارضة متدرجة الحماسة والجذرية ، فهي لينة عند من هم في سنه تقريباً ، وهي حاسمة قليلة الجدل عند أبي جهاد وشعبان صاحب الشاحنة الذي ترك القرية وعاش في حيفا ثم اضطر إلى العودة حين كثرت الاضطرابات هناك ، وهي متطرفة إلى حد الاغتيال عند جابر ، الشرطي الذي هرب بسلاحه من الانكليز والتحق بالمجاهدين ؛ فقد استولى المختار على أرض أبيه .

المهم أن المجاهدين يحتلون المعسكر لمدة أسبوع ينصرفون خلاله الى حصاد قمحهم. أما العصابات الصهيونية فقد انصرفت إلى حشد قواتها بشكل كثيف جداً :

« وكان كل همهم قد تركز على أن يفرغوا من العملية قبل أن يصل أي من الجيوش العربية إلى المعسكر . وقد شجعتهم استعادة المعسكر على ان يبسطوا سيطرتهم على قرى المنطقة ، ويجلوا عنها سكانها قبل أن تصل قوات الجيش المصري » .

درءاً للخطر قبل وقوعه ؛ يتوجه أبو جهاد وفريق من المقاتلين إلى مقر قيادة الجيش المصري في المجدل . يقدمون للضابط المعلومات ويسألون النجدة . بعد نهار كامل من المجادلة وانتظار التعليمات من القيادة في غزة ، يأتيهم الجواب . يقول الضابط :

« ــ مستعجلين على إيه؟ متهيأ لي انكو مبتثقوش فينا : بقول لكو كل حاجة وليها وقت . دي حرب ، حرب يا حضرات . وده جيش مش مسخرة زي مساخر الفلاحين اللي بتعملوها . واحنا عندنا قيادات ، وقيادة عليا ، وقيادة أعلى للجيوش العربية ، افهمكو إزاي ، ما تقريفونيش » .

حين عادوا إلى القرية صفر اليدين من الجيش المصري وجيش الانقاذ العربي ، وجدوا المختار بانتظارهم ليعاتبهم ويوفد رسولاً إلى القيادة المصرية يبلغها أن الوفد لا يمثل إلا نفسه !

في الليل استعادت قوات الهاغانا المعسكر . في الصباح أبلغت المختار بطلباتها :

« أن تسلم القرية سلاحها ، وألا يغادرها مجاهدوها للاشتراك في عمليات القرى الأخرى، وألا يؤووا مجاهدي تلك القرى . » .

وحددت مدة الانذار بنهاية النهار . فعم الهرج والفوضى ، لكن أحداً لم يغادر القرية . وتجمع المسلحون فدافعوا قدر ما يستطيعون ثم استسلموا فساقتهم قوات الهاغانا مع غيرهم من الرجال إلى مكان مهجور فيه بئر يسمى « بئر الشؤم » ، يعتقد الفلاحون أن الجن تسكنه . وهناك أطلقت عليهم الرصاص أمام نسائهم وأولادهم ، فخروا صرعى ولم ينج منهم أحد سوى حسان بن الشيخ حسن .

قد يخطر للقارىء أن يتساءل : لماذا لم تهب بقية القرى لنجدتهم ؟ ولماذا ترك المجاهدون أسلحة المعسكر مخزونة فيه بدلاً من أن يوزعوها على القرى ، ما داموا لا يستطيعون حمايته ؟ إن الرواية تنهج المنهج الاعتذاري الذي يشرح ظروف الهزيمة ، لكنها تترك أسئلة كثيرة بلا جواب . ومع هذا ، فإن رسم الشخصيات وتقديمها ، وتسلسل المشاهد بطريقة تحتفظ بالتشويق ، يعلي كثيراً من القيمة الفنية للرواية، وإن كان الراوية يحتل دوراً أبرز من المعتاد .

« العشاق » : تتحدث رواية رشاد أبو شادر « العشاق » عن سقوط أريحا والضفة الغربية تحت الاحتلال الاسرائيلي إثر عدوان عام ١٩٦٧ .

لكن الروائي ، بوسيلة ما – هي الفن الرفيع – استطاع أن يجعل هذا السقوط عنوان النضج الثوري للبدء بحرب تحرير شعبية حقيقة .

بنيت أريحا – كما تروي مقدمة الرواية – في الألف السابع قبل الميلاد ، على ضفة البحر الميت ، وفي حضن جبل التجربة ، وفي أخفض نقطة في العالم . شيد الكنعانيون الأسوار حول مدينتهم الجميلة ، وزرعوا فيها أشجار النخيل التي جلبوها معهم من واحات الجزيرة العربية . لكن يوشع بن نون ، خليفة النبي موسى في قيادة قبائل العبرانيين الفارين من مصر ، دك الأسوار واحتل المدينة وذبح أهلها وشردهم : « لكن الكنعانيين تعلموا من النكبة التي ألمت بهم أن الأسوار لا تحمي الناس ، وأن الناس هم الأسوار التي تحمي الأرض والزرع والأبناء » .

عند سفح جبل التجربة تناثرت ألوف من البيوت الطينية التي شيدها اللاجئون الفلسطينيون بعد أن ملوا الحياة في الخيام عدة سنوات إثر الاحتلال الصهيوني لقراهم ومنازلهم في فلسطين عام ١٩٤٨ .

هذا المجتمع يخضع لسلطة قمعية ممثلة بقائد المقاطعة ، بكر محمد علي ، وهو شركسي من أسرة مسلمة فرت من القوقاز إثر قيام الثورة البلشفية . وأحمد خطاب رئيس المخابرات الذي يقول للمعلم محمود عباس إثر اطلاق سراحه : « تذكر . أنا فلسطيني مثلك . اشتركت في التظاهرات . وزعت المنشورات . بل كدت أصبح شيوعياً .. لولا .. لولا أن هداني الله . » . وثمة عدد من رؤساء المخافر والمخبرين .

ومن جهة أخرى لدينا عدد لا يحصى من الناس البسطاء من أمثال الشرطي عطوه الذي يحبه الجميع لأنه لا يؤذي أحداً . فهو نوع من الفارس الفولكلوري الذي يسكر فيجاهر برأيه في السلطة وأصحابها فلا يحاسبه أحد

لأنه يشفع كلامه بنكتة ساخرة في خمارة أبي ميخائيل . وصاحب الخمارة هذا يقول لعطوه حين يسكران معاً : « كلب يا بكر بيك . ظل يعذبني حتى استنكرت الحزب الشيوعي » .

محمود عباس، معلم يحب المعلمة ندى بنت أبي خليل صاحب مقهى نبعة عين السلطان . ومحمد عباس ، شقيق محمود ، شاب يعزف على العود ويحب اللهو مع البنات في الأعراس . وقد عاش الأخوان في كنف أمهما بعد أن قتل أبوهما عام ١٩٥٥ وهو يتسلل إلى قريته . قتله حرس الحدود العرب . أما حسن فطالب الجامعة الذي يعمل في مكافحة الملاريا . أما والدته فتعيش معظم نهارها في حفرة تجبل فيها الطين بالتبن لتصنع الطوب وتبيعه حين يجف . وهي منذ أن طلقها زوجها المهووس تعيش مع ولديها عند شقيقها الشيخ أبي نعمان « منذ أن ذبح اليهود زوجته وأطفاله على البيادر في قرية ذكرين ، وهو بنصف عقل » . لكنه يعمل الآن حارساً ليلياً لمخازن مؤن وكالة غوث اللاجئين . وثمة الأب الياس الذي يعيش في كنيسته المحفورة في قمة جبل التجربة . وهو أب لكل من في المخيم .

فمن أين تأتي المشاكل السياسية لمثل هؤلاء الناس ؟ إن الخاصة الأساسية فيهم هي أن كل واحد منهم يتشبث بموقعه فلا يتحول عنه مهما كلف الأمر . ومهما كانت مهمته تافهة في هذه الحياة . فالشيخ أبو نعمان مجرد حارس في الوكالة لكن تشدده يمنع المسؤولين من سرقة مخصصات اللاجئين ، فيهاجمه مجهولون في الليل بالعصي على رأسه . حسن ابن أخت الشيخ يغضب للحادث فيأخذ في الليل غالون البنزين ويصبه على مزرعة المختار فتحترق . محمود عباس يخرج من السجن فيزوره رئيس المخفر لكن محمد شقيق محمود لا يرحب به ، فتوقف الشرطة محمداً من عرض الطريق ، ويقول له الشرطي : « نريدك أن تنظف لنا المرحاض » ، وحين يرفض محمد ينهال

الشرطي عليه بالضرب .

هذه الاحتكاكات اليومية ، قد تنشأ في أي مجتمع فلا تعني أكثر من ظواهر قمع واستغلال تمارسها السلطة تجاه مواطنين مسحوقين . ولا سيما أن الروائي عرض بحياد موضوعي ملامح المجتمع والسلطة . فنجد الفلسطيني المتخاذل والمخبر إلى جانب المناضل والثائر . كما أن طريقة الروائي في بناء المشاهد لا تكتفي بأن تجعل من كل مشهد ذروة ، بحيث تتألف الرواية من مجموعة ذروات تكاد تتزاحم بالمناكب ، وانما يلقي كل مشهد ضوءاً على الحالة النفسية لهذه المجموعة من الناس ، وهي حالة نفسية تكاد تكون متماثلة ولكن متميزة . مصدر تميزها أن لكل فعل رد فعل إيجابياً عند الجميع . فلا تجد أحداً يكظم غيظه أو ينطوي على غله . فهو مجتمع أناس أحرار بالقوة ، إن لم يكن بالفعل . وحين يبلغ المجتمع مثل هذه الدرجة من الجرأة على ابداء ردود فعله ، على كل المستويات ، فهذا يعني أن الشرط الثوري قد نضج على كل المستويات أيضاً . فحتى البنات العاشقات لا يترددن في المضي إلى أبعد الحدود ، مع تكرارهن بذعر أن أهلهن قد يذبحونهن !

على المستوى السياسي نجد أن محمود عباس في بداية الرواية يخرج من السجن . كان مسجوناً لتعاطفه مع الفدائيين .. لكننا لا نكتشف إلا قبيل منتصف الرواية بقليل وجود تنظيم نضالي من محمود وأخيه محمد وأصدقاء كثيرين لهما . غير أن الروائي لا يعير التنظيم أهمية كبيرة ، فهو يصرف جهده في ابراز الخلفية الاجتماعية والخلفية النفسية اللتين يقوم عليهما أي تنظيم . والخلفية الاجتماعية التي يمكن لتنظيم ما أن ينهض عليها ، ربما يصبح وصفها بالتواطؤ . فكل فرد يخالف النظام الاجتماعي والسياسي بطريقته الخاصة ، ولكن لا يسمح أحد لنفسه بأن يشي بالآخر . وهذا يسهل على أي ثوري عماية فرز المواطنين وتوزيع الأدوار عليهم . هذا التواطؤ

مختلف عن النفاق الاجتماعي في أن الأول يشكل حركة بناء والثاني يدل على التفسخ . بدليل أننا نفاجأ بعد الاحتلال بأن الأب الياس على علم بالتنظيم ويتطوع ليكون حلقة اتصال . كذلك يضع أبو ميخائيل خمارته وسيارته تحت تصرفهم . حتى الشيخ أبو نعمان يتسلم السلاح ويخفيه بعد أن يلفه بالمطاط كي لا يصدأ ــ فقد كان من مجاهدي ثورة ١٩٣٦ .

وهنا يبرز الرصيد النفسي . فالتجربة النضالية متوارثة بين أجيال فلسطينية متوالية عديدة . ووالد محمود ، سلمان عباس ، كان مجاهداً في حرب ١٩٤٧ وظل يتسلل حتى قتله حرس الحدود العرب سنة ١٩٥٥ . فالأب قدوة . والقدوة المتوفرة داخل المجتمع في كل أسرة . يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الشبان كانوا أطفالاً حين طرد اليهود أسرهم ، فعاشوا صباهم وشبابهم بين الفقر والجوع والمرض في حياة المخيمات .

هذه التعبئة النفسية تتلازم مع وعي حاد بضرورة الاعتماد على النفس ــ بعد أن خذل العرب الفلسطينيين في كل المواقف التي آزروهم بها ! ولهذا السبب لم يتوقف الروائي عند حرب حزيران ، بل اكتفى بعرض مخاوف الفلسطينيين من أن يضيع ما تبقى من وطنهم . ولكنه حين سمى القسم الثاني من روايته « الحرب » فقد عنى بها تلك الهجمات المسلحة التي شرع بها تنظيم الفدائيين ضد القوات الاسرائيلية . وتلك غمزة رائعة من المؤلف تفضي بنا إلى المستوى الرابع من الرواية ، وهو المستوى الرمزي . فهناك رمز الطبيعة في الموقع الجغرافي التاريخي لأريحا ، الموقع الكوني ، كما قد يسمى : « ها نحن الآن في أخفض نقطة في العالم وأقدم مكان . ولكن من هنا ستهب رياح عاصفة عاتية ... من أخفض مكان في الأرض نصعد » . وهناك الرمز البنائي . فالرواية بأكملها مكتوبة على نمط (الفارس) في المسرحيات الهزلية ، مما يجعلها أشبه بمجموعات فكاهات متلاحقة وسط البؤس والموت . كأن

الإنسان حين يعيش في أخفض نقطة على سطح الأرض تهون عايه المصائب لأنه يستجمع قواه للصعود .

ولدينا أخيراً اعتزام محمود أن يتزوج ندى ، وهو مشروع قابل للعديد من التأويلات بينها الحب والوفاء واستشعار الخطر والرغبة في الفرح وفي أن تستمر الحياة بعده ومشاغلة المخابرات الاسرائيلية لأن محموداً هو رئيس التنظيم . ولكن لكي تبلغ الشخصية الروائية مستوى فعل متعدد الوجوه ينبغي لها أن تعيش حياة مسددة كطلقة رصاص بحيث تجعل حتى فعل الحب موجهاً نحو المستقبل بكل أنحائه . ومن هنا فإن ميزة الرواية أنها تنتهي برؤيا . أما رواية فيصل حوراني ، فعلى الرغم من أنها أكثر تماسكاً وأقوى بناء ، فإن الحياة تنتهي بنهايتها ، وهذا ليس أمراً صحيحاً ، لأن المستقبل مفتوح دائماً . إلا أن كلتا الروايتين تفلح في أن تصور جانباً من المصير الفلسطيني ، وأن تكون في مستواه المأساوي والعظيم في آن معاً .

١٠ ـ الخاتمة : نحو أدب الرؤيا ، أدب المستقبل .

هكذا إذن يبدو الإحباط قدراً تخفق الشخصية العربية في تغيير أي شيء فيه ، فتمضي إلى مصيرها دون أن تترك على جدران التاريخ سوى ما يترك الظل العابر : لا شيء .

فهل صحيح أن الإنسان العربي على مثل هذا المقدار من العجز أمام مشكلاته العاطفية والاجتماعية والطبقية والثورية والطائفية والثقافية والاقليمية والجنسية وغيرها ، مما عددناه أو لم نحط به في هذه الدراسة ؟

لئن كان هذا صحيحاً فإن الإنسان العربي يمضي حياته عبثاً ، ويضيع جهده سدى . إن هذا أسوأ من مصير سيزيف ، لأن الأسطورة الإغريقية صورت سيزيف يحمل الصخرة من قاع الوادي إلى قنة الجبل ، فمنحته

شرف الصعود وبلوغ الذروة . فلا يهم بعد ذلك ان تدحرجت الصخرة أو بقيت حيث أراد لها أن تكون . أما سيزيف العربي — كما يصوره التخييل العربي — فإنه أسير حلقة مفرغة يدور في أحشائها حتى نهايته . ليس لمساره ذروة يرتقي إليها ، ولا هدف يبلغه أو يخطئه . إنه مثل الكواكب السيارة . يدور حول نفسه وحول الشمس إلى ما لا نهاية.. إلى أن يختل توازنه وتنطفىء شعلة الحياة فيه بفناء العناصر التي تكون وجوده .

بحسب الروايات التي استعرضناها فيما سبق ، ظهرت الشخصية العربية حبيسة دوائر لا تدوّم فيها على غير هدى بل تضرب في شعاب الحياة باحساس مستميت في سبيل تحقيق هدفها . لكنها تغذ السير كدحاً وجهاداً لتجد نفسها في النقطة التي بدأت منها . فالذي يحارب الطائفية يموت ويخلف لنا الطائفية وقد ازداد ضرامها فتنة . ومن يتطلع إلى الحب الزلال والسحر الحلال يتصرم عمره وينتهي دهره فلا يظفر بحب ولا يهنأ بمحبوب . وإن ولد المرء مقتّراً عليه في الرزق خاض غمرات الحياة وعانى سكرات الموت ، ثم لا يقضي نحبه إلا جائعاً عرياناً ، فإذا ثارت فئة طليعية واستولت على السلطة لتغيير المجتمع نسيت مبادئها وانغمست في مباذلها وعاثت فساداً في الأرض .. وإذا تحالف عربيان من قطرين مختلفين دب إلى نفسيهما الشك والحذر حتى بات الواحد يحترس لنفسه من حليفه أكثر من عدوه ... فهل حقاً ، هكذا نحن ؟ وهل ، فعلاً ، هذه صورتنا؟ إن كان ما يقوله أصحاب التخييل صحيحاً فقل على أمتنا السلام . وإن لم يكن قولهم صحيحاً فهل هو كلام كذب وافتراء ؟ ولماذا يفتري كاتب واع ملتزم بأمته عليها ؟

أخشى أن هذه الطريقة في التفكير لن تفضي بنا إلى نتائج مرضية ولا إلى حلول عملية . فالمنهج الإطلاقي سكوني ومضلل في أكثر الأحيان . فلو تابعنا تفكيرنا بهذا المنهج لأخذتنا الحمية الجاهلية ، وقلنا إن العرب أمة

كريمة متضامنة ثائرة .. وإن أمثال هؤلاء الكتاب المفترين يجب أن يلقوا جزاء ما اقترفته أيديهم ! وبذلك نكون من الظالمين .

الواقع أن العرب بعد أن أنجزوا استقلالهم وقعوا في حيرة من أمرهم تجاه المشكلات التي طرحها التحديث عليهم ، ثم زادت بلبلتهم فتعثروا بكل العقبات التي وضعها الاستعمار الحديث في طريق تقدمهم : فليس الاستعمار الاستيطاني في فلسطين أمراً يستهان به ، كما أن التبعية الاقتصادية مسألة لا لا يمكن التخلص منها بسهولة .. وقل مثل ذلك عن التخلف الثقافي والاجتماعي – ليس هذا فحسب – بل المطلوب من كل شعب من الشعوب العربية أن يحارب معركته ضد الضغوط الخارجية ، ويشيد بناءه الاجتماعي والاقتصادي والصناعي في الداخل ، وأن يكيف العمليتين السابقتين مع مقتضيات التضامن العربي بغية خلق الظروف الملائمة للوحدة ، لقد نهبت أوربا العالم لمدة أربعة قرون ، وحققت ثورتين علميتين ، وما يزال مشروع الوحدة الأوربية يتعثر على الرغم من مضي عشرين عاماً على البدء به بشكل جدي . فلا عتب على العرب إذا كانوا في المرحلة الحاضرة – منذ هزيمة حزيران إلى الآن قد توقفوا قليلاً عند طرح الأسئلة ، وتلكأوا في إعطاء إجابات سريعة عن مشكلات ملحة حقاً ولكنها أيضاً خطيرة جداً . وإذن فنحن في مرحلة التساؤلات الكبيرة المصيرية ، وليس في مرحلة الإنجازات العظمى . وأية نظرة سطحية إلى الواقع العربي من خلال المرحلة تبدي للناظر غير المتعمق أن الأمة تدور حول مشكلاتها فلا تجد لنفسها مخرجاً ، وتقف أمام جدار الفقر والتخلف والكبت والفساد فتنطحه برأسها إلى أن تسقط فاقدة لوعيها – وهذه هي نظرة الرواية إلى الواقع العربي – وهي ، كما ترون ، نظرة شديدة المحدودية ، مبالغة في السكون والالتصاق بالواقع المرحلي . وليس هذا ذنبها بل ذنب المبادىء النقدية الواقعية التي حبست مخيلة الفنان في جزمة صينية (أم سوفياتية ؟) فرضها عليه الطغاة في مرحلة الخمسينات .

الأزمة إذن أزمة الشخصية الروائية ، والمأزق إذن مأزق الرواية العربية ، وهذه الدوائر المنغلقة على نفسها والمفرغة من مضمونها هي من صنع بعض المنظرين الماركسيين العرب الذين دعاهم التخلف الفكري — وليس المذهب الماركسي أبداً — إلى فهم الواقع على أنه المرحلة ، والالتزام على أنه تقيد بالمفهومات السلطوية السائدة والموروثة على حد سواء . فجاءت الواقعية الأدبية مفهوماً مرحلياً سكونياً جامداً . جاءت مولوداً ميتاً أو قزماً لا يتجاوز مهما نما حدود الوصفات التافهة لدعاة الواقعية ومنظريها .

للخروج بالتخييل العربي من صحراء التيه التي أوصله إليها المنظرون الماركسيون الجامدون ينبغي أن نعود إلى المفهومات الأدبية الأصيلة والبسيطة ، ثم نحور فهمنا للواقع العربي بحسب مقتضيات المفهومات الروائية والحاجات القومية له . وليس هذا بالأمر العسير ولا العويص . فلو انطلقنا من قول بومغارتن : «التخييل كون مغاير» لفهمنا أن الرواية تنشىء عالماً هو عالم الواقع وليس به في وقت واحد . فلو فرضنا جدلاً — وأنا لا أسلم بذلك أن الواقع المرحلي هو أساس الواقع في الرواية ، يبقى أن العالم المغاير يجب أن يكون رؤيا مستقبلية للواقع العربي وقد انحلت مشكلاته وسويت أوضاعه . إن هذا المبدأ شديد الأهمية لأنه يخلع الواقع من سكونيته المرحلية ويقذفه في قلب الصيرورة العربية . ويفرض على الكاتب أن يطرح حلاً مفترضاً للمشكلات القائمة دون أن يتركها ببلاهة معلقة كالسيف فوق رأس القارىء وقلبه . وبذلك يكون الالتزام التزاماً بالحلول المقبلة وليس فقط بالمشكلات الراهنة . إن الروائي العربي المقيد بالنظرة الجدانوفية السكونية يبدو في نتاجه ملتزماً بالعجز العربي الراهن عن تغيير واقعهم وحل مشكلاتهم ، في حين أن النظرة المستقبلية تجعل الكاتب جزءاً من ابداع الأمة في خلقها للحلول المنشودة ، وفي استجابتها للتحديات المطروحة . فلا ينبغي أن يكون الأدب العربي لصيق واقع جامد ومحاولات بائسة خائبة . ولئن كان الناس

الحقيقيون يذهبون ضحايا تصديهم لهذا الواقع ومحاولة تغييره ، فينبغي أن يكون أبطال الروايات ـ بكفاحهم وتضحياتهم ـ عنواناً للتجاوب مع الاحساس العام بانجاز هدف مشترك . لأنهم إن فقدوا هذا الاحساس خضع عالمهم الروائي للشعور بالإحباط والتخبط والتناقض ، على نحو ما نرى في الأدب العربي الراهن بكل فنونه ، فهو حافل إما بالتعليق الذي يفضي إلى العدمية أو بمحاولات بطولية للتغيير تنتهي إلى الاخفاق أو الفشل. ولا خلاص من هذا المأزق للروائي وأبطاله إلا بالرؤيا المستقبلية . الأدب الرؤيوي وحده ينقذ الروح العربية من التردي في غمار اليأس الذي تفرضه الطبيعة التجزيئية للنظرة الواقعية ، ويخلص الوجدان العربي من حتميات المرحلة التاريخية الضيقة .

والرؤيا هي تصور أخلاقي ـ بما في ذلك اللاأخلاقي ـ لحياة جماعية أفضل. والروائي لا يصوغ الرؤيا بحسب اجتهاده، فالرؤيا القائمة على الاجتهاد الذاتي هي رؤيا فلسفية للمدينة الفاضلة . فالرؤيا الأدبية تختلف عن مشروعات الفلاسفة أصحاب المدن الفاضلة ، كأفلاطون والفارابي وتوماس مور ، بأنها لا ترتكز على نزوع المفكر إلى نظام محدد للحياة الاجتماعية أو الفردية . الرؤيا الأدبية رؤيا جماعية تستمد نسغها من جذورها الضاربة في أعماق تطلعات الأمة إلى تغيير واقعها وتقرير مصيرها . ففلاسفة النزعة الفردية في القرنين الماضيين ، الذين يرون أن الإنسان ذئب على أخيه الإنسان ، قدموا رؤيا عن مجتمع يقوم على التنافس الحر ويكون البقاء فيه للأفضل بموجب عقد اجتماعي ينظم قواعد التهام السمك الكبير للسمك الصغير . وقد عبر جيمس ستيوارت ميل عن هذا النزوع أفضل تعبير بقوله: « أحسن الدول هي التي لا يشعر المواطن أنها موجودة » ـ يريد أنها أقل ما يكون تدخلاً في العلاقات بين المواطنين ـ وكان هوبز ثم روسو ولارشفوكولد ، وأخيراً مالتوس ، قد مهدوا السبيل لميل كي يفلسف غياب الدولة عن نشاطات

الأفراد . ونجد التعبير عن هذه الرؤيا في رواية « روبنسون كروزو » حيث يجنح زورق البطل المراهق إلى جزيرة صغيرة ليس فيها سوى الحيوان والطير . هذه النزعة التي تمجد الفردية عبرت عن ثقة أوربا بنفسها حين مكنتها طاقة البخار والبارود من استيطان امريكا واستعمار آسيا وأفريقيا . وليس كبار روائيي انكلترا وفرنسا في ذلك العهد ، من أمثال تاكري وديكنز وستاندال وبلزاك ، إلا معبرين عن الرؤيا الغربية للروح الفردية المنتصرة . غير أن الجرمان والسلاف أمتان تمتازان بغلبة الروح الجماعية على الفردية . لذلك نرى شاعراً مثل غوته أو شيلر ، وروائياً بضخامة تولستوي أو دوستويفسكي ، يستمد مادته من الفحوى الأخلاقية لتطلعات أمته . فغوته يتساءل في « فاوست » عن حدود الفرد إذا أعطي كامل حريته بكامل امكاناته . فكأنه يحذر من انغماس الفرد في ملذاته في المجتمع الاستهلاكي ، حيث يتحول الفرد في نظر المنتج (وهو هنا الدكتور فاوست) من غاية إلى وسيلة . أما تولستوي فيتساءل عن دور « الروسيا المقدسة » في تغيير مصير الإنسانية كلها حين تنجح في التخلص من طاغية توسعي مثل نابوليون — وترتفع عبقريته في الرؤيا المستقبلية إذا أضفنا هتلر ودور روسيا الحاسم في القضاء عليه . مثل هذه الرؤى الشاملة للحاضر والمستقبل لا يستمدها الأديب بأمته واستيعابه لطموحها وعذابها يمليان عليه تلك التصورات الشاملة .

أما الأديب العربي الحسير النظر بفعل الارهاب الجدانوفي ونظرته المحددة ، فخياله يتحرك ضمن الدولة القطرية ، وداخل بيئته المحلية ، ويتجمد في قوقعة العذابات الفردية ، ويسير على قطر دائرة المعاناة المرحلية والدعوات الفكرية المذهبية . وهذه كلها أسوار يصطدم بها بصره فلا يرى ما وراءها ، وتتحدد بها بصيرته فتقصر عن استشراف الأفق القومي للواقع الراهن ، فضلاً عن تجاوزه إلى المستقبل . والأكثر إثارة للأسى ، أن الروائي

الذي يخضع للارهاب الواقعي إذا نظر إلى الماضي استحالت نظرته من رؤيا تاريخية إلى فولكلور شعبي تسجيلي ، كما حدث مع نجيب محفوظ في الثلاثية . فلاهي رواية تاريخية على غرار الروايات التاريخية لوالتر سكوت أو جرجي زيدان . ولا هي برواية اجتماعية على نمط « الكوميديا الإنسانية » لبلزاك أو « أسرة برودنبروك » لتوماس مان . ولا هي رواية نضالية تقدمية تضاهي « الأم » لغوركي أو « عناقيد الغضب » لشتاينبك . فضلاً عن أنها لا تضارع بحال من الأحوال روايات رؤيوية لروائيين من طراز كافكا أو كونستانتين جورجيو . فقد رسمت شخصياتها بحسب المعدل الوسطي للطبقة البورجوازية ذات الدخل المحدود والثقافة المحدودة ، فجاءت نماذج تتحرك نحو مصير مرسوم. وقد غطى نجيب محفوظ بمهارة فائقة على انعدام الفردية في شخصياته بتقنيتين : الأولى اختلاف النظرة بين الأجيال فبدا النموذج الحفيد يختلف عن النموذج الجد ، دون أن يعني هذا استقلال الفردية عن النموذج المتخيل لها . والثانية اغراق الشخصيات في وسطها الاجتماعي الطاغي . ولكن المهارة إذا كفلت للرواية رواجاً مرحلياً فإنها لا تكفل لها تخطي الزمن. لذلك دفنت هذه الثلاثية في نهاية الستينات ـ أي فقط بعد عشرة أعوام من صدورها وأحيلت إلى تاريخ الأدب ، في حين أن الأثر الفني الحق يحيا في تاريخ الوجدان .

الطريف في الأمر أن الأديب العربي حين يتعمد الحديث عن العالمية فإما أن يقاربها عبر التضامن الطبقي ووحدة النضال العالمي ، أو من خلال التغني بالإنسانية عبر مفهوم مجرد يمحو عن الكلمة كل ملابساتها التاريخية والعرقية . وفي كلتا الحالتين يتم القفز فوق الحدود القومية للتوصل إلى رؤيا غائمة ملصقة تقفز على أكتاف واقعنا المزري ، لأن الكاتب يعبر عما لا يعرف ، فتفقد رؤياه الصلابة والمحسوسية اللتين تمتاز بهما الكتابة عن الأمة والوطن .

ولكي يتجاوز الكاتب حدود القطر والمرحلة ، دون أن يقع في تميع المفهومات الإنسانية أو الطبقات العالمية — إن وجد ثمة شيءٌ من هذا على غير صعيد التجريد الذهني — فلا بد له من تجاوز الحدود المحلية والزمنية لكي يبلغ إلى استشراف الوضع القومي للأمة العربية في نضالها العنيد لتخطي القيود التي فرضها عليها التخلف فالإستعمار فالغزو الإستيطاني . وحين يستطيع الروائي العربي أن يعبر عن تطلعات أمته ، ويسهم بمخيلته الخصبة في إبداع حلول لمشكلاتها ، فإن أجنحته سوف تلامس الضمير الإنساني الحق ، عن طريق التساؤل عن دور الأمة العربية في تاريخ الإنسان ومستقبله .

على الصعيد الواقعي ، قد يكون المجتمع العربي يسير في طريق مسدود . فقد أفلست كل الطروحات والمعالجات التي طرحت منذ نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ إلى اليوم . أفلست على الصعيد النظري مثلما انهارت عملياً، بحيث بات مشروع عصر النهضة الذي اقترحه المفكرون منذ أواسط القرن الماضي ، في عهد محمد علي ، موضع شك وتساؤل . فقد انطوى مشروع عصر النهضة على بناء دولة العرب الموحدة ، والمجتمع العربي العلماني ، ونقل علوم الغرب وصناعاته ، وانشاء جيش عربي قوي يحمي الأرض العربية ومجتمعها وثرواتها .

وحين أخفقت على أرض الواقع الأحزاب والثورات ، بات مشروع عصر النهضة ذاته مهدداً بالزوال لأن المجتمع العربي بدأ يعرض أمارات التفسخ من الداخل . وبذلك تحول قرن وربع القرن إلى عصر سقوط يلي عصر الإنحطاط التركي . إن الأهداف صحيحة ولكن اوسائل المستخدمة قاصرة عن تحقيقها .

غير أن هذا كله لا يلزم الرواية العربية أن تسير في طريق

مسدود . بل إن عصور الضياع هي أنسب العصور لتنشيط المخيلة الخصبة المسؤوله ، ففي وسعها أن تجد أمامها طرقاً بلا عدد تنتظر من يسلكها. إلا أن فتح الطريق يستلزم وعياً وإيماناً لإنتاج رؤيا تضاهي في محسوسيتها وصدقها تصوير الواقع المنغلق على نفسه . ولو أن الروائي العربي واعٍ لمبادىء نهضة المجتمع عامة ، ولو أن لديه المعرفة التفصيلية بما ينبغي أن أن يكون عليه المجتمع العربي المنشود ، لسهل عليه تصوير رؤيا للمستقبل يستطيع بها أن يفتح أبطاله الطريق إلى هذا المستقبل . وبذلك لا تكون الرؤيا تهويماً ، ولا يوتوبياً ، ولا مدينة فاضلة، ولا تحشيشاً أو حوساً . وإنما هي اختراق للواقع ، كسر للجدار الذي يصطدم به الجهد العربي . وهذا لا يكون إلا بأداة الفكر التحليلي الانتقادي والمخيلة البناءة القادرة على التصور الصلب لمجتمع المستقبل ، المجتمع العربي الإشتراكي الموحد المتحرر من الداخل والخارج .

إن مثل هذا التصور لا يحتاج فقط إلى وعي وثقافة وإيمان ، وإنما يحتاج فوق كل شيء وقبل كل شيء إلى مخيلة حرة طليقة ذات فحولة مخصبة . أي أنه يحتاج إلى نبذ الإلتزام بالمؤسسات القائمة في عالمي الإعلام السياسي والتنظير الفكري. وذلك أن انضواء الأديب العربي تحت جناح هذه المؤسسات ، وتقييده لحرية قلمه وفكره وخياله ، أدياً إلى تسطيح فكره وتدجين مخيلته . والبرهان على هذه الواقعة التي ينكرها الجميع ولا يستنكرها أحد ، هو أن أفضل نتاج للرواية العربية المعاصرة جاء من أدباء يعيشون خارج المؤسسات ، خارج دكاكين الفكر السياسي وتنظيره الأدبي الأبله الذي يشد عيني الأديب إلى الواقع اليومي ويحد بصره عن التصور المستقبلي لواقع آخر غير الذي يراه ويحاوره أو يصوره .

فليس عبد السلام العجيلي ولا الطيب صالح ولا نجيب محفوظ بأدباء متقيدين بأدب المؤسسات ، فعبد السلام العجيلي طور طريقة ألف

ليلة وليلة في توليد قصة من قصة واستنبط منها هيكلا لبناء الرواية يماثل في جوهره نمط بناء البيت العربي، حيث تفضي قاعة إلى قاعة. والطيب صالح يكاد يكون سليل الرواية الإنكليزية الميتافيزيقية حيث تنتصب الأشباح قضاة وتقوم الجثث بالتأثير على مصائر البشر. أما نجيب محفوظ فقد تجاوزت في أدبه كل التقنيات الروائية من التاريخية إلى الإسطورية إلى الواقعية إلى الرمزية إلى أدب اللامعقول . صحيح أن هؤلاء الثلاثة لم ينتجوا أدباً فيه رؤيا مستقبلية ، إلا أن كونهم في الطليعة بين الروائيين العرب يمنح المشروعية للملاحظة أن أفضل الروايات العربية لم تكتب وفق وصفات المنظرين الحزبيين ، مثلما أن هذه الوصفات لم تكتب وفق خصائص أفضل الروايات العربية أو العالمية — وبالتالي فإنها لم تكتب حسب متطلبات الرواية .

إن الروائي العربي ، حين يحرر مخيلته من إسار الواقع ويطلقها في اتجاه بناء المستقبل العربي ، إنما يكون قد حرر فكره من ارهاب الانظمة السياسية وأتباعها ، وشق طريقاً إلى المستقبل عجزت هذه الأنظمة عن تحقيقه . وبهذا لا يكون طليعياً فقط ، وإنها يحمل أدبه تأثيراً مطهراً لقرائه ، فيشفيهم من عمى المحدودية التي ابتلتهم بها الواقعية ، ويطور استجاباتهم للشعارات المطروحة بحيث يحاكمونها حسب الرؤيا المستقبلية التي تكونت لديهم من نتاج الأدباء العرب المستقبليين .

إن الأديب يستمد رؤاه من تطلعات أمته ، فيجسد رؤى الجماهير للمستقبل ، إلا أن أهميته الطليعية تكمن في قدرته على تجسيد المستقبل المنشود لهذه الجماهير العربية التي تمنع كل يوم عن التطلع إلى مستقبل أفضل لأمة عربية موحدة . وحين تتبلور رؤى المستقبل في أذهان الجماهير

سوف يسهل عليها حينئذ أن تخلق الأداة التنظيمية لثورة عربية على هذا الواقع العربي المحدود بحدود تجزئته وتبريرها اليومي لنفسها . إن تحرير المخيلة العربية الخلاقة شرط أساسي لتحرير خيال الأمة العربية وفتح آفاق المستقبل لاحبة أمامها بعد أن أسهم الأدب الواقعي الحالي في شدها إلى عجلة اليأس التي تسير دائماً في طريق مسدود .

* * *

— ٣ —

في المضمون القومي والطبقي لفكرنا الحديث

١ — في الخصوصية :

حين نتحدث في خصوصية أمتنا يترامى إلى فكرنا تاريخها :

صراعها مع الفرس والروم ، فتحها للمناطق التي كان يقطنها العرق السامي من اسبانيا إلى العراق ، ثم فارس والسند وما وراءهما إلى تخوم الصين ، اختلاط العرب بالأمم الأخرى ، تمزق الدولة العربية ووثوب الأتراك والفرس والمماليك إلى السلطة في كل جزء من أجزائها .

قرنان من الحروب الصليبية ، تحالف الصليبيين والمغول للاحاطة بالعرب .

التهديد الشامل الذي أحاط بالمشرق العربي ، الاستسلام للغزو العثماني والنظر إليه كمخلص وحام .

غزوات متصلة من الأسبان والبرتغاليين للمغرب العربي .

نكوص الحضارة العربية وجمودها تحت السيطرة التركية .

الغزوات الحديثة منذ القرن التاسع عشر في الجزائر وبقية المغرب

العربي ، احتلال مصر ، سقوط الدولة العثمانية بعد الحرب العالمية الأولى .

استعمار سورية ولبنان . بدء الغزو الصهيوني لفلسطين .

غير أن هذه النظرة خارجية ، حدودية ، سلطوية ، أي أنها تنظر إلى الأمة بمنظار علاقاتها مع غيرها من الأمم ، وتتخذ مقياسا لها حدود الدولة العربية انبساطا وانكماشاً . كما تجعل سلطة العرب نبراساً ترى من خلاله قدرة الأمة على تصريف أمورها ومجابهة مشكلاتها . هذه النظرة قاصرة أو واحدية ، بل لعلها سلبية إلى حد يجعلها صهيونية .

فالصهاينة وحدهم يرون أن علاقتهم مع الغير تحدد هويتهم ، فكلما ازدادت علاقتهم بمحيطهم سوءاً زاد تمسكهم بأنيتهم وتقوقعهم داخل الغيتو الذي يعيشون فيه .

وقد نقلوا تراثهم العدائي هذا الى الشرق العربي ، وتزعم قياداتهم أن حالة الحرب المستمرة وحدها كفيلة باحداث التماسك الاجتماعي بين يهود الشتات ، وسنرى بأن حالة العداء هذه كفيلة باعادتهم إلى حيث أتوا .

ذلك أن المجتمع الذي يعتمد في بقائه على علاقاته الحدودية مع الغير هو شعب ينقصه الإيمان بنفسه لأنه لا يرى فيها من المقومات الذاتية والمزايا الإبداعية ما يجعلها تسلك تجاه غيرها من البشر سلوكاً يختلف عن سلوك البرابرة والجبابرة المدمرين . ولأعترف في هذا المقام بأنني شديد الإعجاب بأمتنا، عميق الإيمان بوجدانها الإنساني، بالغ الثقة بقدرتها على الحيوية والتجدد الداخلي الذي لا تتحكم فيه الضغوط الخارجية وحسب بل يضيف إلى استجابته للتحدي لمسة إنسانية ذاتية بحيث لو حذفنا عامل

التحدي الخارجي من الاستجابة العربية لزاد للإنسانية شيء ثمين من تراث العرب وقيمهم . هو بالتأكيد غير الحروب والثورات والمشاحنات الدولية : يبقى من العرب لغتهم الجميلة الدقيقة، يبقى حبهم للحرية وممارستهم لها، يبقى كرم نفوسهم وانفتهم الفردية ، يبقى حبهم للترف وقدرتهم على النسك والتقشف ، يبقى حبهم للغريب وتعاطفهم معه ، يبقى توافقهم مع الطبيعة دون الخنوع لها ولا تحديها .

هذا الفيض الذاتي ليس امرا ميتافيزيقياً يصعب حصره بل هو عامل أكثر موضوعية من الحروب والغزوات والنظم السياسية والاقتصادية، ففي نهاية التحليل يظل الشعب هو الذي يبدع النظام وليس النظام هو الذي يخلق الشعب . إذ لو كان العكس صحيحاً لما بقي إلى الآن شيء اسمه العرب بعد كل تلك النظم الغريبة التي ابتدعها الإستعمار وتحير في أساليب فرضها على العرب . لنعد بأذهاننا إلى الماضي القريب ، إلى مطلع القرن حين كان تعليم اللغة العربية ممنوعاً في شرق الأرض العربية وغربها ، أما التعليم باللغة العربية فكان موضع استغراب واستهجان ان لم يكن موضع تهكم وازدراء — مما يكفينا القول بأن لامجال للحديث عن استعمال العربية لغة في البحث العلمي والفكر الفلسفي . واستلاب لغتنا صورة من صور استلاب بقية مرافق الحياة: الموانىء،المياه، الثروات الطبيعية في باطن الأرض وظاهرها ؛ وأخيراً استلاب الأرض ذاتها وطرد العرب منها ليحل محلها مستوطنون أجانب من مختلف بقاع الأرض وتكون لهم اليد العليا على العرب في كل خلاف سواء اذا احتكم فيه إلى القضاء أو إلى القوة الغاشمة . وقد اقتضت استعادة كل ناحية كان قد تم استلابها ، معارك وتضحيات وجهودا لا حصر لها — فضلا عن أن متابعة هذا الطريق والتوسع فيه حتى يبلغ تمامه يقتضيان المزيد من التعب والدماء والدموع لأننا نواجه عدونا وهو قوي أصلا ، بعد أن تقوى بما استلب منا فوق ذلك .

حتى اذا غادرنا وخلانا لأنفسنا لحظة وجدنا أنفسنا أغراباً متخلفين في عالم لا يرحم فيه غني فقيراً ولا قوي مظلوماً ، فكان علينا أن نبدأ بمجتمعنا نعيد فيه توزيع الثروة وننظم علاقات القوى بعضها بالبعض الأخر لا لأن السيطرة على النفس من عزم الأمور فقط ، وإنما لأنها مفتاح السيطرة على الطبيعة والمصير ؛ هكذا كان لا بد للعرب أن يدخلوا في دوامة الصراع الاجتماعي في غمرة الكفاح التحريري ، فلا عجب أن ساد النظام الاشتراكي (أو ما يدعى كذلك) في الدولة التي اشتبكت في صراع قتالي ضد الإستعمار : الجزائر ، مصر ، سوريا ، العراق ، اليمن الجنوبي — إذ كان لا بد للدولة من أن تركز كل الثروة في قبضتها حتى تستطيع أن تدافع عن المجتمع من الخارج . وتحميه من أخطار التفكك في الداخل ، وتوجه استثمار فائض العملية الانتاجية في المشروعات التي تعود بالفائدة العاجلة والآجلة على المجتمع .

لم يكن هناك الكثير : ففيما عدا مصر كان الاقطاع ضعيفاً إلى حد لم يستطع معه أن يشكل طبقة ذات نظم وقوانين وتأثير في تشكيل الحكم .

وفي المدن كانت الملكية العقارية منذ البداية ، بالاضافة إلى الزعامة الدينية المحلية ، أبرز سمات الوجهاء مع مجموعة من التجار وكبار الحرفيين الذين تحولوا إلى الصناعة فيما بعد .

إن التدخل الفعلي الفعال من قبل الاستعمار وعمليات النهب المنظم وفوضى الثورات جعل المجتمعات العربية في حالة غليان يستحيل معه إيجاد طبقات أو تكوين زعامات تقوم على أسس اقتصادية راسخة .

وليس هذا الوضع المتميع من صنع الاستعمار وحده . فالأتراك والمماليك وولاة المدن تمردوا على كل سلطة مركزية منذ ما قبل القرن الثامن عشر .

وحين جاء الاستعمار لم يساعد على تحسن الأوضاع كثيراً . ومنذ تلك العهود الضاربة في القدم قل أن نجد للثروة أساساً في غير القوة . الوالي والمفتّي وقائد الجيش هم رموز القوة وهم أعمدة الثروة – ثم أضيف إليهم فيما بعد المندوب السامي الفرنسي أو الإنكليزي . هؤلاء الأربعة يغنون من شاؤوا له الغنى – ويفقرون من شاؤوا له الفقر . ليس في المجتمع أساس للملكية ولا أساس للانتاج . مالك الأرض يخضع للمصادرة وكذلك التاجر وصاحب العقارات .

ومنذ العصر العباسي وهذه الصور تتكرر بكلمتين « فنكبه وغرمه » ويقابلهما عند ذوي الطالع الحسن ، « فأقطعه وأنعم عليه » . لقد ورثت العهود الوطنية في الوطن العربي هذه الحلقة الجهنمية في مسلسل « القوة والغنى » حتى جاءت الاجراءات الاشتراكية فنظمت للدولة أمور سيطرتها الكاملة على مختلف الخدمات من تعليم وصحة ودفاع .

ويشاء ربك أن يجعل البترول عصب الحياة الصناعية ويضعه في أرض غير صالحة للزراعة فتجد هذه الدول الصحراوية نفسها قابضة على زمام أهم مواردها إن لم يكن أوحدها :

مرة أخرى تقف جنباً إلى جنب الدول الاشتراكية العربية والدول البترولية العربية في بنية متماثلة من حيث سيطرة أصحاب السلطة على موارد المال في المجتمع . ويقع المجتمع العربي مرة أخرى في حلقة جديدة من حلقات المسلسل الجهنمي «القوة والغنى» : السلطة وحدها قادرة في كل بقاع الوطن العربي على منح الغنى أو سلبه . والصراع السياسي في أحد معانيه السعي إلى مكاسب الحياة الناعمة لمن يفوزون بالقبض على كرسي أو مخدة من كراسي السلطان ومخداته .

قد يقال إن هذا حال السلطة والسلطان في كل الأزمان .

صحيح ولكن ليس في كل الأمكنة . فحيث يسود النظام الصناعي تستمد الثروة من الإنتاج وليس من التحكم بموارده فقط .

ومهما قيل عن مكاسب البيروقراطية الثقيلة في الاتحاد السوفياتي أو علو مكانة المدراء (Managers) والفنيين في الولايات المتحدة وأوربا الغربية تظل هناك حقيقة رئيسية وهي أن طبيعة النظام الصناعي تتطلب هؤلاء المدراء بغية الإنتاج ومراقبته وتحسينه . أي أن وجودهم في النهاية هو لخير المجتمع أو قل إنهم شر لا بد منه . أو أن خيرهم يفوق شرهم باعتبارهم جزءاً لا يتجزأ من إدارة الآلات والأدوات الصناعية .

أما البيروقراطية العربية في النظامين الرأسمالي وغير الرأسمالى فانها طبقة كتيمة عازلة مشلولة شالة . وهي طبقة اسفنجية تبغي الخير لنفسها دون سائر الناس ، وتتشكل بمختلف الأشكال ، وتتحول بتحول الظروف فإن كان الحكم ملكياً تشكلت البيروقراطية على صورة حاشية تدفع وتمنع ، وإن كان عسكرياً ظهرت في هيئة ناصحين ومستشارين ، وإن كان ديمقراطياً اشتراكياً حولته إلى عقيدة مجمدة في قوالب وشعارات تكون هي من سدنتها .

همها أن تعزل الحاكم عن الشعب أي تعزل الخير والخضرة عن سواد الناس وعامتهم ممن يرضون بالقليل ويقدمون الكثير.

انها تحرص أشد الحرص أن يتم عن طريقها كل شيء من قصائد المدح أو الشكوى إلى إقامة السدود وبناء البيوت .

فتش في أفراد هذه الطبقة فلن تجد بينها كاتباً ولا مهندساً ولا فنياً مرموقاً ، كلهم من أصحاب المواهب الكلمية في السر والعلن .

ما من مشروع إلا ويشرفون عليه ويدعون لأنفسهم فضل السبق فيه ويتركون وراءهم أصحاب الجهد الحقيقي في تنفيذه ، وما من قانون إلا ويسيطرون على أقطاره وفقراته بحيث يسأم الناس منه مهما كان لهم من الفائدة فيه ، وما أراني بحاجة إلى مزيد من الأدلة فهي حالة كخيل المتنبي « فيها لها ، منها ، عليها ، شواهد » . ولئن كانت الطبقات التي تحدثنا عنها من اقطاع ومالكين عقاريين واهية الأركان ضعيفة البنيان مما سهل أن تعصف بها رياح التغيير . فمن المؤسف أن هذه الطبقة البيروقراطية باسم التغيير جاءت ، وبدعوى التطوير حلت ، وبصفة التقدم والتقدمية استولت على الدولة فرسخت واستقرت . ومما زاد الطين بلة أن واقع التجربة الراهن قسم الشعوب العربية أقساماً صغيرة يسهل جداً بالوسائل الحديثة السيطرة عليها وخنقها بأيدي بيروقراطية مدعمة بالمال والخبرة والمخابرات وأجهزة الأمن الحديثة . لقد كان للاقطاع الانجليزي مصلحة في أن يتحول إلى الصناعة وكذلك رأس المال الوطني في أيدي البورجوازية الفرنسية . أما البيروقراطية العربية فهي بين الطبقات المستفيدة من التجزئة ، أشدها وعياً وتكالباً وشراسة. إنها تخاف حتى من التوسع لئلا يؤدي بالأمور إلى أن تفلت قبضتها وتنكسر احدى حلقات المسلسل الجهنمي في « القوة والغنى » . أو أن تنعكس الآية فيتولد من الغنى قوة كما حدث في المجتمع الأوربي المعاصر ، كما أن حالة الحرب القائمة في الشرق تجعل الحكام يفضلون حصر السلطة بأيد قليلة ضماناً لعدم اساءة استغلالها ولسرعة انجاز متطلباتهم مما يجعل البيروقراطية تعيش أيامها الذهبية منذ هزيمة حزيران إلى الآن. وأخيراً فان الغاء الصراع الاجتماعي أو بالأصح التخفيف من حدته بفضل حالة الحرب أو الاجراءات الاشتراكية المحدودة قد جعل هؤلاء في مأمن من أن يطاح يوماً بسلطتهم مهما تغير أصحاب السلطات الفعلية . عند هذا الحد لا بد من التوقف قليلاً للتذكير بشكل محدد بعدد من النقاط الاحترازية التي لا بد منها قبل المضي في تأسيس النتائج التي

تترتب على تلك المقدمات . وأول النقاط الاحترازية أن هذه المقدمة ترسم خطوطاً عامة لاستخلاص نظرة عامة إلى مفهوم الملكية أو أسلوب التملك في المجتمع العربي . وثانيها هو أن هذا الأسلوب في التملك يرجح أن يخضع بشكل ثابت تقريباً إلى منحنى أن القوة تؤدي إلى الغنى أكثر من المفهوم الغربي الحديث الذي يجعل الغنى يؤدي إلى القوة السياسية ، وذلك لأن الصناعة والتجارة في الغرب تؤدي إلى ملكية فعلية لوسائل انتاج غزير ومتنوع ومتنافس وموجه إلى جمهور يعيش ضمن نظام اقتصادي يجعله قادراً على الدفع والاستهلاك مما يجعل الصناعة مربحة والتجارة مربحة أيضاً . وأما في الوطن العربي فما تزال الأرض في الدول الزراعية غير البترولية أكبر وسيلة من وسائل الانتاج ، وملكيتها تخضع كلياً لسلطة الدولة فاما أن توزع على شكل اقطاعات كبيرة ، كما فعل محمد علي بمصر في القرن التاسع عشر ، واما أن توزع على شكل ملكيات صغيرة مجزأة كما فعلت حركات الاصلاح الزراعي في سورية ومصر والعراق . ولئن كانت التجارة الداخلية محدودة ضمن الحدود السياسية الضيقة وتبادل المنتوجات الزراعية والصناعية المحدودة فان التجارة الخارجية تتعلق كلياً بالدولة فيما يخص تراخيص الاستيراد وتوزيعها على كبار المستوردين . أو حين تستورد الدولة الاشتراكية حاجاتها وتنتقي تجاراً معينين يتولون التوزيع في الداخل ، أما الصناعة فان استنزاف الاستعمار لثروات الوطن العربي أضعف تراكم رأس المال وحال دون الحكومات ومشاريع التنمية . . . مما أدى إلى اقتصار الصناعات الخفيفة على قطاعات الملابس والبناء في أغلب الأحيان ، ثم حدث التحول الاشتراكي في بعض الأقطار العربية فمنع الصناعة من أن تكون مصدراً من مصادر تكوين الطبقات. وكل ما تبقى مجموعة من الحرف والمشروعات الصغيرة تكفي لتكوين البورجوازيتين الصغيرة والمتوسطة .

النقطة الثالثة هي أنني حين قررت المنحى العام في تكوين الطبقات بأنه

القوة السياسية التي تؤدي إلى الغنى في جميع أنحاء الوطن العربي لم أكن أقصد إلى إزالة الفوارق الايديولوجية أو التغاضي عن أن دولاً أو أنظمة هي أكثر اهتماماً بالتنمية أو التحديث أو الصالح العام أو الأهداف القومية العليا من دول ونظم أخرى في البلاد العربية . أي باختصار ليس هدفي التسوية بين مختلف الأنظمة التي تعج بها بابل العرب – وإنما حدث بالصدفة أن معظم الدول الزراعية العربية التي اشتبكت في صراع مسلح مع الاستعمار قد اتجهت نحو التحول الاشتراكي مما يركز معظم موارد الوطن في أيدي السلطة الحاكمة . وبالصدفة ذاتها وجدت أن الدول العربية البترولية تتركز في قبضتها موارد البترول العربي مما يجعلها في وضع مشابه لوضع الدول الاشتراكية من حيث قدرتها على تشكيل الطبقات . ففي الوطن العربي تشكل الدولة الطبقات وليست الطبقات هي التي تشكل الدولة – وذلك إلى حد كبير – أكبر مما هو معروف إلى الآن في المجتمعات البشرية المتقدمة من جهة ، ومن جهة أخرى فان كل صراع تخوضه السلطة ضد أي طبقة من طبقات المجتمع ينتهي بانتصار السلطة على الطبقات وقد وقعت سلطة الدولة في جناحي الأمة العربية بأيدي بيروقراطية متسلطة متصلبة تحرص على نفوذها أشد الحرص فتشكل طبقة عازلة بين مركز السلطة ومتطلبات الجماهير . فحتى الجناح الاشتراكي من هذه الطبقة يتمسك بمبدأ « كل شيء للشعب ، ولا شيء بواسطة الشعب » ، ذلك أن ايمانهم بالاشتراكية أضعف من أن يزيل اعتقادهم بأن الشعب عاجز عن أن يحكم نفسه بنفسه ، وعليه أن يسلم لهم مقاليد الأمور حتى يصلوا به إلى الجنة الموعودة في دولة الوحدة والاشتراكية والحرية .

عند هذا الحد تبدأ الفروق والتمايزات بين المجتمعات العربية ذات النظم السياسية المختلفة فنجد في بعض المجتمعات نشوء المدن وتضخمها المتزايد ، وتزايد الحركة العمالية وتزايد كتبة الدولة ذوي الياقات البيضاء ، وغلبتهم على العنصر الفلاحي الآخذ بالتناقص كعلامة من علامات تكوين المجتمع

الحديث ، يلحقهم في ذلك عنصر البدو . كذلك نجد في بعض الدول اهتماماً وتضحية من أجل إنشاء صناعات خفيفة أو ثقيلة إلى حد ما . ونجد تدخل الدولة في توجيه التنمية والتنهيج لها بخطط خمسية متلاحقة . ونجد توجيهاً متزايداً للضرائب في الدولة الاشتراكية بحيث تصبح ضرائب تصاعدية على فائض الأرباح فتقلل المسافات بين الغنى والفقر بقدر الامكان ، ونجد في دول المدن الكبيرة حضوراً متزايداً للجماهير في فرض ارادتها على الدولة وسن التشريعات التي تضمن لها التعليم والعلاج والغذاء . وهذا يعني أن التناقض بين الطبقات قائم إلى حد الصدام ولكن التناقض الرئيسي الذي لا يشعر به الكثيرون لشيوعه في كل مكان كالماء والهواء هو التناقض بين الدولة بما هي جهاز يملك ويحكم وبين الطبقات الفقيرة والمتوسطة . أما الطبقة الثرية في كل الأنظمة فقد انضمت إلى البيروقراطية أو انضمت إليها البيروقراطية في عملية تكامل مستمرة تشمل كبار الضباط وكبار التجار ومشاهير الأطباء والمهندسين والاختصاصيين بل ورجال الدين أيضاً حيثما بقي لهم كلمة نافذة في المجتمع — والعصب الذي يربط بين الجميع هم كبار السياسيين والبيروقراطيين .

هذا التحليل يستند إلى واقع الحال في السبعينات ، أي بعد الاجراءات الاشتراكية في دول عربية وارتفاع أسعار البترول في دول عربية أخرى وكلتا الحادثتين أدت إلى تركيز السلطة والثروة بيد الدولة تركيزاً تاماً بصرف النظر عن ايديولوجيتها . وهو تركيز يتناسب عكساً مع حجمها فكلما ازداد عدد السكان واتسعت رقعة الدولة وتكاثرت مواردها قلت ، نسبياً ، هيمنتها . على أن هذا التحليل لا ينفي بل يؤكد كل ما سبقه من تحليلات جرت في الخمسينات والأربعينات والستينات عن وجود طبقة اقطاعية تدخل في صراع مع الرأسمالية التي تستنجد بالبورجوازية وهذه تتحالف مبدئياً مع العمال والفلاحين والفقراء فإذا انتصرت الرأسمالية على الاقطاع أنهت تحالفها مع البورجوازية . وإذا ظفرت البورجوازية بالسلطة كان ذلك على حساب

العامل والفلاح . إلا أن الواقع الراهن يسير بخط مخالف كما بينا ، ومصير أي صراع بين الطبقات معلق بيد السلطة في هذه المرحلة ، ولا نبصر نهاية لها إلا إذا تزايد التصنيع مثلاً وأفرزت الصناعة طبقة عمالية واسعة واعية متماسكة. أو أن الدول الاشتراكية مضت في المزيد من الاجراءات الاشتراكية وألغت وساطة التجار ومكنت الزراعة وفرضت على الفلاحين أسلوب الزراعة الجماعية ، واتفقت الدول العربية فيما بينها على إنشاء صناعة ثقيلة وفتحت أسواقها لاستهلاك الصناعات العربية ، بشكل متبادل ومخطط . مع الحرص على توفير عوامل الاتقان والجودة والرخص لكيلا تعود عملية تعريب الصناعة بالضرر على المستهلك العربي وبالفشل على الصانع العربي مما يؤدي في النهاية إلى اخفاق المشروعات الكبرى وضياع المال وهدر الوقت . هذ العمل هو فى نهاية التحليل جوهر التقدم والتقدمية . وهو في النهاية أيضاً عمل فكري وتوجيه ثقافي وقرار سياسي وموقف قومي .

الأدب القومي — مع من وضد من :

ان هذا التحليل ، إذا كان صحيحاً ، ليظهر كيف يجب أن يوجه الأدب : مع من أو ضد من ولماذا ؟

فإذا كانت بنية الدول العربية في أساسها واحدة من حيث قدرتها على تركيز الثروة القومية بين يديها ، وحسم قضايا الصراع الطبقي لصالح سلطتها الخاصة ، فيجب أن يتوجه نضال المثقفين الفكري والسياسي نحو اخضاع هذه السلطة المطلقة لمصالح الجماهير العريضة في تثقيفها وتأهيلها للدخول في عصر الصناعة الثقيلة والزراعة المكثفة والبحث العلمي المطور . كما لا بد من أن يحارب المثقفون كل اتجاه في الدول العربية قاطبة نحو تكوين بيروقراطية متصلبة منتفعة محتكرة لامتيازات السلطـة في الدول الاشتراكية أو تكوين حاشية تثرى على حساب تقربها من أسرة حاكمها أو أميرها فتكون ، بالتحالف مع رجال الدين والجيش ، نواة لطبقة رأسمالية تتحكم في موارد

الدولة وفي أرزاق الشعب على السواء وتحول بشراهتها وروحها الاستثمارية المبسطة دون استخدام موارد الدولة في التأهيل والتصنيع والزراعة . على أن هذا الموقف المطلوب من المثقفين والأدباء لا يجوز ولو للحظة واحدة أن يقع في أحابيل التنمية القطرية أو الاشتراكية القطرية أو التصنيع القطري لأن هذا الموقف سيتحول إلى موقف رجعي اقليمي بمجرد اقتناعه بالسياسة القطرية . والسبب بسيط : بين التاريخ القريب استحالة تحقيق أي تحول تقدمي حقيقي على المستوى القطري إذا جعلنا للتقدم معنى التثقيف والتأهيل والتصنيع الثقيل، بغية وضع الإنسان العربي على مستوى القرن الواحد والعشرين ، وجعلنا هدف التقدم استعادة الشخصية القومية واستكمال أبعادها الحضارية والسياسية لكي يتاح للأمة العربية إعادة المساهمة في صنع الحضارة وتقرير مصير الإنسانية .

ان الأدب القومي ضد التجزئة . هذه بديهية ، ولكنها يجب أن تشفع برؤيا حضارية تبين المصير الذي تدخره لأبنائها ومواطنيها الدولة القومية للأمة العربية المصنعة المتقدمة الموحدة . كل ذلك يبين عظم المهمة الملقاة على عاتق المثقف العربي والأديب العربي ، لا بصفته عاملاً من عمال الفكر ينتظم في حزب أو منظمة فقط ، وإنما بصفته أيضاً فرداً حراً خلاقاً يتمتع ببصيرة تنفذ إلى جوهر الأمة عبر تراثها وتخترق حجب الغيب عبر مستقبلها . ان هذا التعريف لدور الأديب العربي يميز ويمزج في وقت واحد بين دوره كمواطن سياسي ملتزم بالأهداف المرحلية الزمنية لأمته ووطنه ، وبين دوره كفرد خلاق لديه القدرة على الاحتفاظ بحريته الداخلية نقية من مختلف الضغوط الخارجية والمطالب العاجلة ليصل بين ذاته وتطلعات الأمة عبر مزاجها وتراثها . ان ما يسمى بجوهر الأمة عامل موضوعي تماماً لأنه شيء تاريخي عيني تماماً . فالمزاج يتكون عبر خصائص العرق والاقليم الجغرافي . والتراث

يتكون بتكون الأمة في كل لحظة من لحظات حياتها ، أما تطلعات الأمة فتمليها عليها التحديات التي تجابهها . ويمثل توينبي لنظريته في التحديات في مطلع القرن الحالي بالأمة الروسية ، فيقول أنه كانت أمام الطلائع القومية في روسيا تحديات اجتياز العصر الصناعي والوحدة القومية مع الاحتفاظ بالأراضي والشعوب غير الروسية التي كان يحكمها القيصر باسم روسيا فاستجاب الروس لدواعي التصنيع باعتناق المذهب الشيوعي ، واستجابوا لدواعي الوحدة القومية بالمفهوم الأممي الذي يكفل لهم دولتهم القومية ويضمن توحيد شعوب أخرى غير روسية مع نظامهم . كذلك استجاب العرب بالاسلام للتحدي الديني الذي تحداهم به اليهود والفرس والروم، وبحركة الفتح للتحدي العسكري ، وللتبعية السياسية بنظام اجتماعي يكفل حرية العقيدة والمساواة أمام القانون لكل الشعوب والديانات التي شملتها حركة الفتح . وما أخال الحضارة العربية المقبلة إلا وأنها ستحمل معها الاعتراف بكل القوميات على أرض شعوبها ، لأن الحضارة الغربية قامت على استلاب الشخصية القومية لجميع الأمم وفي طليعتها العرب على أرضهم ، مثلما أن حضارتنا المقبلة ستحمل العدالة والتنوير لجميع شعوب الأرض لأنها ستصدر عن أمة ألحقت بها الحضا رةالغربية مختلف أنواع الظلم والاجحاف والتخلف ، فضلاً عن النهب المنهجي لثرواتها وتراثها وأرضها .

٣ ــ الأدب والتطور :

إن الأدب ليس فقط تعبيراً عن اللاشعور الجمعي للعرق، بل هو أيضاً تعبير عن تطلع الجماهير نحو تحقيق ذاتها عبر نضالها التاريخي في سبيل تقرير مصيرها ومصير الإنسانية جمعاء . وشاعر الأمة أو أديبها هو الذى يجسد رؤى الجماهير للمستقبل مثلما يجسد المستقبل المنشود لرؤى هذه الجماهير ، فينقي الأولى من أوشابها المحلية والاقليمية والمرحلية ويجسد الثانية بأن يربط

برباط الابداع القيم الراهنة بالقيم الايجابية في الحضارة العربية والذات العربية إبان تفتحها .

ان أديب الأمة يتحرك ضمن الرؤيا الجماعية والتراث المشترك لأبناء أمته وعصره، أما أديب المرحلة فهو الكاتب المحدد بشعار أو مفهوم لا يتجاوزه، انه في أقصى جهده مقيد بالواقع القائم ووسائل تحريكه . هذا يعني أن أديب المرحلة هو أديب الصير (الوجود) يعبر عن واقع الجزأ وهو قيد الإنجاز لكنه واقع محدد عقلاني ، قابل للتجاوز فور تحقيقه والانتهاء منه ، أما أديب الأمة فهو أديب الصيرورة فهو يعبر عن ديالكتيك الواقع ، أي عن النسب والعلاقات الداخلية فيه ، ضمن تطلعات الأمة أو واقعها المتجاوز بواسطة هذه التطلعات بالذات .

على أن الشاعرين الحقيقيين اللذين تشبثا بالقيم الايجابية للحضارة العربية واستشرفا التاريخ العربي لألف سنة أعقبتهما هما في الواقع أبو العلاء المعري وأبو الطيب المتنبي فكلاهما يجسد أعمق صفات العربي من حيث التطلع إلى معنى الحياة ولا معناها معاً ، ومن حيث استيعابهما للتراث العربي والثقافة العالمية التي وصلت إلى هذا التراث ، ومن حيث وعيهما التاريخي المدهش للمنزلق الذي تورطت فيه الحضارة العربية حين تبنت أساليب الفرس المتفسخة في الحكم والمجتمع . بل ان التشابه — وأكاد أقول التماثل — بين الشاعرين يصل إلى الحياة الخاصة بكل منهما . فإذا كان أبو العلاء قد عزف عن الثراء والنساء فلم يكن المتنبي أقل منه عزوفاً ، إذ لم يؤثر عنه أنه كان ماجناً أو خليعاً ، بل كان يشابه أبا العلاء في تصوفه ، كما أثر عنه أنه لم يشرب الخمر قط ، وهو في أحلك أيامه ، بعد أن فارق سيف الدولة ، لم يطلب كافور مالاً بل ولاية تكون منطلقاً لحركة ثورية كان قد بدأها في شبابه حين ادعى النبوة ، بغية تجديد شباب المجتمع العربي الغارق في التفسخ الفارسي .

ومن الملاحظ أن كلا الشاعرين استوعب تمام الاستيعاب الثورة الشعرية الأولى في الأدب العربي التي امتدت مابين أبي نواس وأبي تمام . وهي الثورة التي استهدفت نقل مضمونات الفكر والحياة المعاصرة لها إلى الشعر ، مع المحافظة على الوزن العربي الذي وضعه الجاهليون . وقد أثبت الزمان أنهم بمحافظتهم على ذلك الوزن قد برهنوا على صحة رأي وصدق حدس في دخائل الشعر والإبداع الجماعي : إذ ما دامت سرعة الحياة لم تتغير فلا حاجة لتغير الايقاع .

فأغلب الظن أن الزخرفة العربية والوزن والثقافة كلها نشأت مترامنة متساوقة مع ما انطبع في الذاكرة الجماعية للعرق العربي من منظر تكرار آثار أخفاف الجمال في رمال الصحراء ، بحيث يتعين على من « يقفو » الأثر أن يعتبر نهاية الخطوة عند أثر الخف « القافية » ينتقل منها إلى ما بعدها بالحداء . كذلك فان تسلسل منظر أبيات الشعر وهي تمتد مع الأفق يجعل من أبيات الشعر وحدات منفصلة مستقلة ترتبط فيما بينها « بالقافية » ، إذ يقفو كل بيت أثر البيت الذي سبقه . فإذا سلمنا بأن منظر الأبيات وتسلسل انطباع الآثار على الرمال وحداء الجمال هي الايقاع الذي وقر في نفس العربي فصاغ شعره على مثاله فهمنا مغزى امتداد الزخرفة العربية في المكان وسببه ؛ كما انكشف لنا نظام بناء القصيدة العربية مغزى وسبباً ، من حيث أنها تقوم على التتابع في الزمان والتوالي في الأحداث دون ذروة : ان الزخرفة العربية والقصيدة العربية اذ هما قابلتان للامتداد إلى ما لا نهاية ، هما تعبيران عن الاحساس بلا نهاية الصحراء والسير فيها من جهة ، وبالايقاع الرتيب للحياة تلك من جهة أخرى : ان الشكل فيهما تعبير عن المضمون والعكس صحيح .

غير أن الوزن الحديث الذي قام بتوليده السياب والبياتي والملائكة في

نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات من هذا القرن تلبية للاحساس الجماعي بتغير إيقاع الحياة ، بعد دخول التقنية الغربية إلى حياتنا – يفتقر إلى ضابط (Norm) يقيس ايقاعه عليه .

فهذا الوزن الحديث لا هو بسرعة الجمل ولا هو بسرعة السيارة . . . إن أمره ما يزال متروكاً للمحاولات الفردية في خطئها وصوابها ، وعدم وجود ضابط في اللاشعور القومي لسرعة ايقاع الحياة يبين السبب في أن البحور التي طاعت للتجديد هي بحور الحماسة والفردية والارتجال ، كالبسيط والرجز والكامل ، أما البحور العميقة القادرة على نقل ايقاع جماعي جليل كالبحر الطويل مثلاً ، فانها امتنعت على التطويع . . وربما لن يسلس قيادها إلا بعد عودة اللاشعور الجمعي إلى النمو عبر التطور التقني للمجتمع العربي وبيئته . فالإنسان الصانع يحدد ايقاع الحياة في وجدان الإنسان المعبر وبحسب ما تتطور في وسائلها من أدوات انتاج ومواصلات وأزياء تتطور القيم التي يحكم بموجبها على علاقات الفرد مع نفسه ومع المجتمع . ان هذا يؤثر بلا شك على الأحاسيس والمشاعر فيغيرها ، وبتغييرها لا بد من أن تتغير أساليب التعبير ووسائل التواصل الفكري . وفي رأيي أن حدة الصراع الذي تعانيه الأجيال العربية المتلاحقة ناشئة عن سرعة التغيير في وسائل حياتنا . فالجيل الذي ربي على المذياع هو غير الجيل الذي ربي على الاذاعة المرئية ، وهما معاً غير الجيل الذي ربي على مطالعة الكتب . ويصدق هذا على وسائل النقل من المركبات إلى السيارات إلى الطائرات ...

وما يهمنا بعد هذا هو أن تطور الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية في النصف الأول من هذا القرن ، قد أدى ، مع شيء كبير من محاكاة التراث الغربي ونقله – إلى ظهور الصحافة وما تستلزمه من مقالة قصيرة أولاً وقصة قصيرة ثانياً . يضاف إلى ذلك ظهور الرواية التاريخية بدءاً

من جرجي زيدان في مصر ومعروف الأرناؤوط في دمشق ، وبعدها ظهرت الرواية الاجتماعية بدءاً من حسين هيكل في مصر (زينب سنة ١٩١٤) وفاضل السباعي (ثم أزهر الحزن سنة ١٩٦٤) ، وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الرواية الرومانتية على يدي شكيب الجابري في سورية وأعقبها عبد الحليم عبدالله في مصر . أما الشعر فقد عاني تحولات كثيرة بين الحربين على يدي كل من كلاسيكيي مصر كالبارودي وشوقي وحافظ من جهة ورومانيي المهجر كجبران ونعيمة والمعلوف من جهة أخرى . وقد وقفت الرمزية في لبنان بعد الحرب العالمية الثانية تدافع ببسالة ضد الميوعة العاطفية (Sentimentalism) في مدرسة علي محمود طه وضد الكلاسيكية الجديدة في شعر شعراء الشام والعراق كشفيق جبري ومهدي الجواهري ... إلى أن كان ما كان من تحول تحدثنا عنه في بنية الشعر الجديد لدى السياب والبياتي والملائكة .

هذه الخريطة المدرسية العامة معروفة لدى المثقفين عموماً ، غير أن كل ما أدخلته من فنون جديدة يخضع لسؤال عميق هو : ما هو نصيب المجتمع العربي من افراز كل هذه الأنواع والأفكار الأدبية الجديدة وما هو نصيب الترجمة من ذلك ؟ إلى أي حد بلغت أصالة المجتمع العربي في العراق وبلاد الشام ومصر ليفرز تلك الأنواع والأفكار الأدبية الجديدة تعبيراً عن نفسه وتطوره ، علماً بأنه خاض تجربة تطور حقيقية في المجالات السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية ، وإلى أي حد تأصلت فيه تلك الأنواع والأفكار الأدبية الجديدة ، علماً بأنها في أساسها مستوردة بأكملها جاهزة بشكلها ومضمونها من الحضارة الغربية ، شأنها شأن الآلات والنظريات العلمية ؟

وبعبارة أخرى ، لو أن هذا المجتمع خلي بينه وبين التطور الطبيعي هل كان سيفرز المقالة والتعليق والمسرحية والبحث العلمي والقصة والرواية والوزن

الحديث مثلما أفرز مجتمع الانحطاط المقامة ، وشعر تحصيل الحاصل والمؤلفات الجامعة ــ علماً بأن كل ما لدينا من هذه الفنون الجديدة قد تم خلال السنوات التي انصرمن من هذا القرن ؟ انني أميل إلى الجواب بالنفي . وهذا تجريح لمدى أصالة مبدعينا. ولكن سؤالاً آخر سيخفف من حدة هذا النفي لأنه يصدر عن مدى تأصيل الأنواع والأفكار الأدبية الجديدة في مجتمعنا . السؤال هو : هل نستطيع أن نعيش حياتنا العقلية كاملة إذا تصورنا حياتنا الأدبية تخلو من تلك الأنواع الأدبية والأفكار الجديدة ؟ الجواب بطبيعة الحال أشد نفياً وامعن في الإفكار من النفي الأول . وهذا يفضي بنا إلى تقدير عال لسرعة التغيير في حساسيتنا وقصر مدة التأثير الخارجي وشدة استجابتنا للأنواع والأفكار الأدبية الجديدة بحيث صارت جزءاً لا يتجزأ من فكرنا الأدبي ونظرية الأدب العربي الحديث .

عند هذا الحد لا بد من التوقف برهة لنتفحص قضية التطور ، لأن مفهوم التطور يؤخذ على أنه مسلمة لا تحتاج إلى مناقشة . مما يجعل من واجبنا الرجوع إلى المبادىء الأولى التي وضعها للتطور فيلسوفه الأول في العصر الحديث هربرت سبنسر . لنفهم ماهية التطور .

قال الفيلسوف في كتابه « المبادىء الأولى » (١٨٧٥) ان التطور هو « تغيير من تجانس مشوش أو غير مترابط إلى تغاير مترابط منطقياً في الخواص والعناصر ، يقترن بتشتيت الحركة وتكامل المادة » وفي عبارة موجزة هو « التغيير من التجانس إلى التغاير » ، أو « من البسيط إلى المعقد عن طريق تفاضلات متعاقبة » . ولكنه أوضح أن التفاضل والتكامل متضمنان في عملية تزايد التعقيد بأسرها وهكذا فان التطور يشمل : أ ــ تفاضلاً أو تغايراً متزايداً . ب ــ تكاملاً أو ترابطاً بين الأجزاء التي تم التفاضل بينها . ويحدث التفاضل بين أجزاء شكل واحد وروابطه الداخلية ، كما هو الحال في جسم الإنسان ، وكذا بين الأنماط والأنواع ، وبذلك فان مفهوم التطور كما صاغه

سبنسر يشمل فكرة التغيير التدريجي عن طريق أسباب طبيعية أما مسألة تطور الفنون فهي حقيقة تاريخية لا تحدد على أساس ارتضائنا أو عدم ارتضائنا للنتائج الأدبية والسياسية لهذا الاعتقاد ، سواء آمنا بالتعريف المثالي للفن : « الفن هو العرض المثالي للحقيقة ، وهدفه أن يربي فينا حاسة ادراك الكمال » كما يقول أوغست كونت ، أو آمنا بقول ستالين ان الفنانين هم مهندسو الروح البشرية أو أخذنا برأي تين من ان ابداع الشعب في أية لحظة ان هو الا «تلخيص لكل أعماله وأحاسيسه السابقة » . ولا بأس من الرجوع إلى تعريف جوليان هكسلي لوظيفة الفن : « ان أعمال الفن – بالإضافة إلى كل نتاج العقل– تعبر عن الخبرة وتنظمها ، جمالياً ورمزياً وفكرياً ، ثم تنقل هذه التنظيمات إلى الآخرين ، ومن هنا تبني الاطار السيكولوجي للتطور الاجتماعي » .

على أننا حين نبحث في التطور يجب أن نأخذ في اعتبارنا أن التطور هو غير التقدم ، وأنه ليس عملية وحيدة أو شاملة بعامل سببي أوحد . وان عملية التطور ليست مستمرة بالضرورة ، وان كل بدعة محدثة في الفن ليست أكثر تطوراً من الفنون أو الأساليب التي سبقتها . فالتطور تكيف مضطرد قد يصاب بالنكوص أو الارتداد ، وتعريف الارتداد أنه عودة إلى نمط من أنماط الأسلاف أو حالة من حالاتهم ، دون أن تكون تلك العودة أفضل أو أردأ من الوضع الحالي للفن : ان الارتداد هو مجرد العودة إلى شكل أو حالة أقدم . كأن يرتد شاعر من المحدثين عن نمط الشعر الحديث إلى نمط القصيدة العمودية أو يتبنى وحدة البيت القديمة بدلاً من وحدة القصيدة الحديثة .

وذلك كما فعل الشاعر نذير عظمة في قصيدته عن «جبل الشيخ» . يقول الشاعر :

انطق ، فدتلك عيوني ، أيها الجبل   هل الضحايا على شم الذرى شعل
يا أيها الشيخ : هل للصخر أغنية   قد ضرجت خدك الاكباد والمقل

يا راحلاً في العلى، كم رحلة قصرت   على الذين إلى أمجادهم رحلوا
مغاربَ العرب ، في الجولان ملحمة   تقول : انكم في بالها عسل
يلذ طعم دماكم في مراشفها   وفي مخايلها من رشفة ثمل
قل للذين جثوا في خلدها : خلدوا   قل للذين حموا أوصالها حصلوا

ياأطلس الشوق، فوق النجم حط بنا   قد رصعت صخرك القامات والقبل

فالشاعر نذير عظمة قد نسج شعره كله على نمط الأوزان الحديثة . فجاءت هذه القصيدة العمودية ارتداداً في انتاجه – دون أن يعني هذا الوصف أية قيمة منقوصة لأن القصيدة غاية في الجزالة وحسن السبك .

فاذا كان هذا هو التطور في خطوطه الميتافيزيقية والفكرية البعيدة فقد عملت هذه الخطوط طيلة القرن الماضي لاثبات التطور كحقيقة واقعة تنعكس آثارها على مختلف نواحي، الحياة وترسم في النهاية خطاً لمسار الحضارة القومية والانسانية ومصيرهما . ويجب التذكر بأن «التطور التاريخي يمثل عملية ديالكتية يكون كل عضو فيها في حالة حركة ، ويتعرض لتغير دائم في معناه ، ولا يظل أي شيء في حالة سكون ، أو غير خاضع للزمان ، وفي الوقت ذاته لا يكون فيها أي شيء فعالاً من جانب واحد ، وترتبط فيها معاً كل العوامل من مادية وعقلية واقتصادية وايديولوجية في حالة من الاعتماد المتبادل الوثيق .

فإذا كانت حالة التطور الطبيعي أو العادي ذاتها تجعل كل شيء في حالة حركة متبادلة ، فان وضعية التطوير – بما هو تدخل متعمد من الارادة والوعي – تؤدي إلى الاسراع في تطوير جانب على حساب جانب آخر ، مما يوجب من جديد إعادة تكامل الأجزاء بحسب الانتحاء الحضاري الذي تختاره الأمة ؛ أو بالاحرى تستجيب له بحسب ما تفرضه وتفترضه التحديات

الموجهة ضدها في مرحلة أو حقبة من مراحل تاريخها وأحقابه . هذه الظروف والتطورات والتحديات إذا أخذت مجتمعة ، وجدناها تضع أمتنا على مفترق طرق في تقرير نظام تكوينها الطبقي باعتبار أن الدولة هي المالك الرئيسي للثروة الوطنية في كل النظم العربية اطلاقاً ، وفي وسعها أن تستخدم كامل الثروة الوطنية في سبيل خطة تطوير عربية اشتراكية واضحة ومشتركة على امتداد الأرض العربية ، وتمنع تكون طبقات مستغلة أو محتكرة أو عازلة أو متجمدة باسم الدين أو القرابة أو الايديولوجيا أو الثقافة أو الاقليم .

٤ ـ الوضع الاجتماعي للكاتب

لقد عملت النظم العربية كلها حتى الآن على تكوين طبقة وسطى صغيرة واسعة لتكون عماد المجتمع ، يندمج فيها العمال والفلاحون وصغار الكسبة والمهنيون وأصحاب الحرف المستقلة والقطاع الأكبر من طبقة الموظفين . ومن هذه الطبقة انبثق معظم المثقفين والأدباء والقراء ، وإذا كان الأدباء هم الذين يدفعون حتى الآن أكبر ثمن تتقاضاه التجزئة فهذا يعود إلى أن الانتلجنسيا العربية لم تعرف بعد أنها الفئة الأولى في المجتمع العربي التي تتطابق مصلحتها مع رسالتها المفترضة . وإذا كانت إلى الآن لم تظهر طبقة قراء تضمن لعدد من الكتاب رزقاً متحرراً من الالتزامات الوظيفية فان جزءاً من هذا الوضع يعود إلى حالة الانفصال السياسي الذي يفرخ انفصالاً ثقافياً ، ويجعل سلطة الناشر أكبر من سلطة القراء على الأديب . فالناشر هو الوسيط بين الكاتب والجمهور . فهو يحول الكتاب من أثر شخصي إلى سلعة لا شخصية ، يضاف إلى ذلك سوء التوزيع ومشقات اجتياز الرقابة ـ لقد كان المؤلف العربي منذ القرن الأول أو الثاني للهجرة يعرف أن كتابه سيصل في أقل من ثلاث سنوات إلى الأندلس ، بفضل النساخين والتجار والمسافرين على الخيل والجمال . أما المؤلف العربي الحديث فانه يلقي بكتابه إلى الناشر وهو سعيد اذا بلغ كتابه إلى

قطرين آخرين وباع ألفي نسخة أو ثلاثة آلاف . لقد خسرنا الجمل ولم نربح السيارة . وخسرنا النساخ ولم نربح المطبعة . وليست المجلات الأدبية بأسعد حالاً من الكتب في هذا المجال ، غير أن تدخل الحكومات لرعاية طباعة الكتب والمجلات يخفف العبء على القارىء ويعود بالنفع على الناشر .

أما الأدباء فان تركيز السلطة بيد الدولة أفقدهم مركزهم التفاوضي ـ وهذا الأمر ـ ان لم يفقد الأدباء استقلالهم فقد جعل المناورة عسيرة عليهم ، إلا إذا جازفوا بالالتجاء من سلطة إلى أخرى ، وهاجروا من قطر إلى آخر ، بفضل علاقاتهم بالسياسيين في هذا القطر أو ذاك ، وهنا نتلبث برهة لدى التأمل في مكانة الأديب في المجتمع العربي ، وأخشى أن أقول ان الحالة العامة والاستثناءات الفردية تؤكد القاعدة ـ وهي أن تقدير السياسيين للأدباء يعود إلى تقدير السياسيين للخدمات السياسية التي يقدمها الأدباء وليس إلى مزاياهم الأدبية أو الأخلاقية ؛ أما الأدباء فانهم من ناحيتهم يجدون أن الاعتماد على وزير أرحم من الاعتماد على ناشر ـ خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الصداقة أو الرعاية التي يقدمها السياسي ناشئة عن التقارب في المذهب السياسي ، لأن الدولة أو الحزب لا يستغنيان عن سلاح الدعاوة الأدبية ، وليست المفارقة فقط في أن كل واحد منهما محتاج للآخر ، بل في أن الأديب التقدمي يضحك من محاولة الرجعية في اصلاح النفوس بدلاً من اصلاح الواقع الاجتماعي ـ الاقتصادي ، في حين أن الاشتراكيات القطرية تحاول أن تقنع المواطن العربي بحل ايديولوجي بدلاً من الحل العملي الواقعي الذي لا يمكن أن يكتمل إلا بالوحدة . وبدلاً من أن يتمتع الأديب بمزيد من التقدير كلما ازداد تحرراً من الروابط الشخصية ، فان مكانته في المجتمع تزداد كلما تشابكت علاقاته مع المسؤولين وليس مع الأدباء أو النقاد ـ ان الأدباء الشبان وحدهم بحاجة إلى النقاد والصحافيين والقراء ، لكي يتوصلوا في النهاية إلى لفت نظر المسؤولين في السلطة إلى امكانياتهم بغية توظيفها لديهم .

أما الأدباء المتقدمون بالسن فانهم ينعون على النقد تقصيره بحقهم . وحين ينفي أديب ما وجود النقد والناقد فهو يعني عادة أنه لم يجد الناقد الذي يقول عنه ما يقول هو عن انتاجه .

صحيح أن الحامي الحقيقي للثقافة هو المجتمع المتحضر وليس الأفراد المتنفذين ، لكن ضعف بنية الانتلجنسيا العربية وشراهتها من جهة[1] وضعف بنية الطبقات القارئة من بورجوازية أو عمالية . القى بالانتلجنسيا العربية بين أيدي السلطة كلية – لأن كل الطبقات تعتمد على الدولة وتقترض منها ، بدلاً من أن تعتمد الدولة على احدى الطبقات وتقترض منها ، وبذلك فليست الانتلجنسيا العربية بدعاً بين طبقات المجتمع العربي في اعتمادها على الدولة . خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أنها أضعف تلك الطبقات طراً لأن أعمال الأدباء لم تتغلغل في حياة الأمة بنفس العمق الذي تغلغلت به الأعمال الكلاسيكية فيها – ولا يرجع ذلك إلى انتشار الأمية بقدر ما يرجع إلى التجزئة السياسية التي تمنع هذا الكتاب أو ذاك الكاتب بالاسم من جهة ، ومن جهة أخرى فان سيطرة الدولة العربية على وسائل اعلامها ومؤسسات السينما فيها حرم الكاتب من أهم مصادر تمويله واستقلاله ، وبذلك تقلص دوره الانتقادي تقلصاً بعيداً – ولكن قصر نظره حرمه من أن يعوض ذلك باتساع أفقه وتوسيع رؤياه لمجتمع عربي اشتراكي موحد . ومع ذلك فمن الظلم القول بأن الكاتب لا يتمتع بمكانة خاصة في المجتمع العربي ، اذ ان هذا المجتمع يحترم كتابه ويكافئهم باحترامه لهم وبالتسهيلات البسيطة التي يقدمها المواطن العادي للكاتب في اجراءات الحياة اليومية

ولكنه لا يستطيع أن يقدم لهم أكثر من ذلك ، لأن هذا المجتمع بالذات

---

(١) أشار الشاعر عبد الوهاب البياتي في احدى مقابلاته المنشورة في الأسبوع العربي (١٩٧١) إلى أن بعض الأدباء العرب يعيشون في مستوى لا يسمح لهم به دخلهم العادي .

لا يملك من أمره أكثر من ذلك . كما تبدو المكانة الخاصة للكاتب في تساهل المجتمع ازاء تصرفات بعض القصاصين والشعراء في سعيهم الجنوني وراء الاصالة والتفرد وتأكيد الذات كمظهر لاستقلال الفنان بل وانفصاله عن مجتمعه ؛ وفي الحقيقة فان الاتجاه إلى النزعة الفردية والانفعالية والأخلاقية يكمن في عقلية الطبقة الوسطى ذاتها . وهذه الطبقة التي تفرز معظم الأدباء تفرز من بينهم نماذج لااجتماعية تسعى إلى أن تمحو من ذاتهـا كل ما هو مفيد للجميع ، على حد تعبير بودلير ، بدافع تمجيد الناشئة للحساسية والتلقائية والكآبة الرومانتية — مرض العصر البورجوازي . وهذه الاعراض كلها أدلة على عدم الاستقرار الاجتماعي ودليل على التحول العميق الذي يمر فيه المجتمع العربي : ان هذا المجتمع يقف في منتصف الطريق بين الماضي والمستقبل . والأديب الناشىء يشعر بالتضليل الذي تمارسه عليه منذ طفولته المؤسسات الاجتماعية في البيت والمدرسة وأغاني الاذاعة ومسرحيات التلفزيون ... فهو يشعر بأن كل ما حوله يتآمر عليه ليحول بينه وبين الحقيقة .

وهو يشعر بثقل وطأة الدولة على ذاته وعلى مجتمعه ، فإذا تجاوز الثلاثين اكتشف التضاؤل المستمر في الدور الذي يلعبه الأدب في توجيه المجتمع ، وهو يرى أيضاً إلى الفجوة المتسعة بين التطلعات الواسعة والواقع الفقير اللاهث دائماً على عتبات التقصير والتلفيق ، فلا عجب ان شعر الاديب الناشىء بالاغتراب عن طبقته البورجوازية ، وعن مجتمعه ككل ، وعن تراثه أيضاً وأمته أيضاً . ان صراع الأجيال الحاد الذي يتجدد كل عشر سنوات تقريباً هو مظهر من مظاهر رغبة كل جيل في أن يتخذ موقفاً نقدياً من ماضيه التاريخي ، وهو يرفض أنماط الثقافة التقليدية لأنه لم يستطع أن يعبر بواسطتها عن نظرته الخاصة إلى الحياة . لقد أحس على نحو مختلف ومن حقه ، بل واجبه ، أن يعبر على نحو مختلف . ونحن لا نجادل في حق الفنان في الاستجابة لمشاعره ، ولكننا نصر على أن تصدر استجابته من جانب العلاقة

بين مشاعره وبين العصر والمجتمع والمستقبل كما نتصوره ، أي في نطاق المواطنة والانتماء وخدمة أهداف المجتمع العربي ، نحن لسنا ضد اجراء مراجعة شاملة من قبل كل أديب لاهداف المجتمع العربي وتطلعاته ومنجزاته — ولكن على الجيل أن يتخذ موقفاً نقدياً من ماضيه التاريخي قبل أن يرفض أنماط الثقافة التقليدية ، ولو أنه يرفضها لأنه لم يستطع أن يعبر بواسطتها عن نظرته الخاصة إلى الحياة ؛ كما أن التضاؤل المستمر لدور لأدباء في تغيير الواقع جعلهم يكفرون بجدوى الصراع ضد العالم الخارجي ، ويلتمسون في النزعة الفردية ملجأ من جمهور لا يتعاطف معهم وهذا سر تزايد انتاج الرواية النفسية والقصة النفسية . ان تضييق المجال الخارجي على الكاتب نتج عنه تضخم العالم الداخلي النفسي حتى لدى الفنان الواقعي ؛ وفي الواقع فاننا على عتبة عصر يطرح فيه الكاتب العربي السؤال عن موقعه الانطولوجي في هذا الكون ، وعن دور الفن في حياة الانسانية ، وهي أسئلة لم تطرح في العالم العربي من قبل طرحاً واسعاً — ولا أعتقد أن التراث الأوربي يسعفنا كثيراً في ايجاد الجواب . فعلى حين أن فلوبير يقول أن الفنان يقف خارج الطبيعة نجد ايليوت يقول ان الفنان يقف خارج التاريخ ، أما أورتيغا إي غاسه فيقول « اننا نكون ما نحن عليه لأننا نتطلع إلى الوراء نحو نوع خاص من التاريخ الماضي فليست للإنسان طبيعة ، ليس له الا تاريخ » .

الحقيقة الواقعية هي أن التاريخ — بما هو صيرورة من الأزل إلى الأبد — هو الذي ينادينا بالحاح ما عليه مزيد . ان العالم بحاجة إلى العرب : بحاجة إلى فرديتهم التي تحدها العصبية القومية — إذا استطعنا اسقاط العصبيات الاقليمية والطائفية والعشائرية ، بحاجة إلى مهاراتهم — إذا استطعنا تأهيلهم تأهيلاً عصرياً مناسباً ، بحاجة إلى حبهم للانصاف — والانصاف مرحلة ما بعد العدالة من حيث أن العدالة تحمل معنى العقاب والانتقام في حين أن الانصاف يحمل

معنى احقاق الحق مع التسامح والحب، بحاجة إلى شجاعتهم وبأسهم في تحطيم الامبراطوريات بلا حقد ولا رحمة – ففي كل مرة يظهر العرب إلى التاريخ تعلو مكانة الانسان ويسود الحب بين الشعوب – كذلك فان العرب بحاجة إلى أنفسهم في صراع البقاء الذي لا يرحم : وليذكروا تجاه حقائقهم أن الباطل الصهيوني يطرح نفسه مجدداً وفي كل مرة بديلاً منهم على أرضهم وفي العالم. ولا أدري إن كنا قد نسينا أحزان حزيران أو غفرناها . إن التعصب القومي والحقد القومي والعداء القومي المستمر أمور جديدة على أمتنا في تاريخها القديم وتاريخها الحديث – لكن علينا أن نغرس في نفوس أبناء أمتنا ، إلى جانب التسامح التاريخي التليد ، حقداً طارفاً يتعاظم بتعاظم التهديد ، ويتسع باتساع طموحنا إلى مستقبل لا تنال فيه منا مطامع أعدائنا .

إن التشابه الذي بينته في مطلع هذا البحث فيما يتعلق بالبنية الاقتصادية للدول العربية جميعها تشابهاً يصل إلى حد التماثل يقدم للمنظرين والمفكرين والسياسيين الوحدويين فرصة لا مثيل لها لتعميق التيار الوحدي وتقريب ساعة تحقيق الوحدة ، خاصة وإن الدساتير أو الأنظمة التي تصدرها السلطات المسؤولة كلها لا تمنح شعوبها العربية ضمانات كبيرة التفاوت في النواحي الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية . غير أن ذلك التماثل كله في السلبيات والإيجابيات على حد سواء ليس أكثر من عامل حيادي ، وما يحيله إلى عامل إيجابي هو الفكر الوحدوي والرؤيا القومية التي ينسج عليها الأدباء الفنانون والشعراء الملهمون أساطيرهم وأخيلتهم بحيث يرسخ في ضمير الأمة الواعي وغير الواعي أن الدولة القومية للأمة العربية هي وحدها الكفيلة بخلق مجتمع عربي اشتراكي موحد يضمن للعرب وجودهم وثروتهم على أرضهم ، ويسهم في صنع تقدم الإنسانية نحو السلام والانصاف والازدهار .

* * *

— ٤ —

ماذا تعني المشكلة المضمون عند حسين مروة؟

المشكلة مفتعلة وافتراضات الناقد مزيفة

الناقد العربي اللبناني حسين مروة ، في اليوم الثالث من مؤتمر الأدباء العرب في طرابلس ، ألقى بحثاً بعنوان « ماذا تعني مشكلة (المضمون) في الأدب العربي المعاصر » . وبعد أن انتهى من قراءته قامت مجموعة من الشبان وأخذ كل منهم يهنىء الباحث على فقرة من البحث ، بحيث تحولت المناقشة إلى مبايعة للرجل وأفكاره ، وصارت المجادلة ضرباً من برقيات التأييد لعلامة اكتشف الحقيقة وأذاعها على الناس بتواضع جم . وقد أحجمت عن المناقشة في ذلك الجو المفعم بالقداسة والتعلق بالمطلق . غير أن الصمت في ذلك المقام لا يعني الموافقة أبداً. ولو حدثت مناقشة فانها كانت ستظل جزئية مرتجلة، أما في الكتابة فان الكلمة تغدو أكثر فاعلية ومسؤولية . وأنا سوف أعرض آراء الرجل بالامانة التي يتيحها التلخيص ، ثم أرد عليها بما تمليه تجربتي النقدية وتأملاتي في الأدب والأحوال الابداعية عند الأدباء .

يبدأ حسين مروة موضوعه بالجملة الافتراضية التالية :

١ — « من الأدباء العرب من يتصدى لطرح هذه المشكلة (برفضها) من الأساس ومنطلق هذا الرفض يتجه إلى انكار مقولة (المضمون) في العمل الأدبي الابداعي ، بوجه ما . يرجع هذا الانكار إلى فهم خاطىء

لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون . أي أن الوحدة الجدلية بينهما التي تعني أن لا وجود لأحدهما دون الآخر ، وأن لا تصور لأحدهما دون الآخر ، وأن لا تصور لأحدهما دون تصور الآخر ـ هذه الوحدة تستدرج البعض إلى رؤية البنية التعبيرية الأدبية كنسيج من العلاقات اللغوية ـ الفنية الداخلية المتفردة في خلق القيم الجمالية للعمل الأدبي ، بحيث يصبح عند هؤلاء أن الشكل هو المضمون . أو أن المضمون هو الشكل ذاته ولا شيء آخر غيره » .

٢ ـ « ان المشكلة في أدبنا العربي المعاصر تتحدد ، على مستوى هذه العلاقة بكونها مشكلة انفصام بين صورة العالم كما هي في رؤيا هذا الأدب ، وبين العالم نفسه كما هو في حركته التاريخية الموضوعية خارج وعي الأديب المبدع » .

٣ ـ « ان صورة العالم الواقع كما ينتجها وعي الأديب ـ الفنان هي غير حقيقة العالم في حركته التاريخية الموضوعية القائمة خارج هذا الوعي . ان الصورة الفنية تكون غير الحقيقة الواقعية بمقدار ما يكون للأديب الخالق من قدرات على أن يخلق العالم من جديد في صورته الفنية . . . لكن المغايرة أو التمايز بين الصورتين شيء آخر يختلف جذرياً عما نحن فيه من مشكلة الانفصام ، بمعنى (انقطاع) العلاقة بين الصورتين » .

٤ ـ « ان الانفصام الذي يبدو كظاهرة طافية في شعرنا العربي للحظة الراهنة يكمن أساساً في نقطتين : أولاهما أن وعي الحرية في الابداع الشعري لم يكتشف بعد خيط التواصل الجدلي بينه وبين وعي الحرية الوطنية والاجتماعية في قوى مجتمعه الثورية . لذلك لم يتهيأ له بعد ، اكتشاف كون حريته الابداعية مطلباً مستحيلاً ما دامت معلقة بوهم الانفصال بينها وبين حرية مجتمعه الحقيقية ، أي التحرر الوطني ـ الاجتماعي ..

والنقطة الثانية – وهي نقطة الحسم في بروز ظاهرة الانفصام – أن وعي الحرية في الابداع الشعري حتى لدى الشاعر الذي تجاوز النقطة الأولى بإيجابية وبرؤية صحيحة ، لا يزال يعتمد هذه الرؤية بعفوية هي بالتحديد شكل من الحدس الشعري ... والفرق عظيم بين شعر تتحكم فيه العفوية أو الحدس الشعري . وشعر تتمرس فيه عفوية الذهن الخلاق بالتعامل الأليف والحميم مع المعرفة العلمية » .

٥ – من النقطتين السابقتين « افتقد شعر الفترة العربية الحرجة الراهنة مناعته ضد الانفصام لحظة اهتزاز المجتمع العربي أول مرة بضغط الهزيمة عام ١٩٦٧ ، ولحظة اهتزازه ثانية بضغط (الأسرار) المتكشفة عن حرب اوكتوبر ١٩٧٣ . ولحظة اهتزازه المكبوت ثالثة بضغط الانفجار المباغت في الساحة اللبنانية عام ١٩٧٥ .

« لم يستطع شعرنا العربي ، في لحظات الاهتزاز المتلاحقة هذه ، أن يتماسك ليمنع الاهتزاز أن يسري إلى مراياه ، فتمتنع عليه الرؤية إلا تموجاً فوق الأحداث . والا اختلاطاً في الرؤى المفتتة ، والا انحساراً عن العلاقة – الجذر إلى العلاقة – الانفصام » ا. هـ .

وإذا تمعنا في ما أورده الباحث في هذا الملخص الضافي أو في بحثه الأصلي ، لاحظنا ببساطة أنه قد تحدث طول الوقت عن المضمون ، وأنه لم يورد ولا إشارة واحدة عن الشكل . وإن كان هذا يخالف ما أورده في مستهل بحثه من أن الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون «تعني أن لاوجود لأحدهما دون الآخر ، وأن لا تصور لأحدهما دون تصور الآخر » . ان اقتصار البحث على المضمون أوجب على الباحث أن يتمحل للشكل هذا المقام الرفيع الأصيل لكي يهمله بعد ذلك اهمالاً كلياً . وواقع الحال أن الشكل ينفصل عن المضمون ، وأنه – بالأخص – يمكن تصور أحدهما بمعزل عن تصور

الآخر . وهنا يجب الفصل بين الشعر والنثر في تعاملهما مع الشكل . فأنت إذا قرأت رواية محكمة البناء مثل « الطريق إلى الهند » لفورستر وجدت نفسك تتمثل الشكل كبناء من العلاقات قائم بذاته تتسرب فيه المغازي والمضامين وتملؤه مثلما يتسرب الماء المتدفق إلى البناء فيملؤه حتى إذا أحكم إغلاق البناء ظل الماء قائماً فيه . وحتى في الروايات الأقل اعتماداً على الشكل يمكن للناقد — بل لا بد له من أن يصف الشكل بمعزل عن المضمون عن طريق استعراض ترتيب الأحداث في الرواية — وإلا فما هو التشويق مثلاً أو التعليق Suspense في الرواية ؟ انه بالضبط التقديم والتأخير في حوادثها بحيث يحتفظ الراوية بسر الرواية حتى النهاية . ومن ناحية أخرى نجد أن الفن انتقاء ، فما من روائي أو قصاص ، مهما ادعى الالتصاق بالواقع ، يستطيع أن ينقل الواقع كما هو ، ولا بد من الاقتصار على عناصر منه تبرز الفكرة والتصور ، ثم يعمد الفنان الأديب إلى تكثيف بعضها على حساب البعض الآخر ، وانارة البعض وتظليل البعض الآخر . وهذا كله يدخل في صميم البناء الشكلي وان كان الهدف الفني أو الغرض الفني هو الذي يمليه ويحدد أبعاده .

أخلص من كل هذا إلى حقيقتين تفرضهما الممارسة النقدية : الحقيقة الأولى أنه لا بد من فصل الشكل عن المضمون في الممارسة النقدية — وقد ظل النقاد يفصلون بينهما منذ ألفين وخمسمائة سنة إلى اليوم ، مما يدل على إمكان الفصل وإمكان تصور احدهما بمعزل عن الآخر .

الحقيقة الثانية أنه إذا كان من واجب الناقد أن يفصل بين الشكل والمضمون فصلاً افتراضياً فان الأديب أيضاً يفعل الشيء ذاته فعلاً تصورياً ، الأديب يتمثل المضمون في خاطره ثم يتصور له بطريقة اجمالية الشكل الذي يلائم غرضه . وحين يمضي في كتابة أثره الفني ينبلج الشكل بين يديه ويتوضح

له شيئاً فشيئاً . ومذكرات الأدباء تشهد على ذلك بما لا سبيل إلى التزيد في الاكثار من الشواهد عليه ، وإلا فما معنى قول الأديب : انني أبحث عن طريقة لقول كذا وكذا ؟ وما معنى قول الناقد : ان فلاناً لم يجد أسلوباً يؤدي فيه معانيه ؟ ان الأسلوب كبنية لفظية يكون مشحوناً ببنيات جزئية تؤدي في النهاية إلى تحقيق تصور الكاتب لكامل البناء الفني . غير أن الأسلوب اللفظي ببنياته الجزئية إنما يحمل أيضاً المعاني التي يريد الكاتب ابلاغها للقارىء . وبذلك يكون الأسلوب منطقة التخوم التي يتلاقى عندها الشكل والمضمون على حد سواء ، ثم يفترقان في التصور الابداعي : المضمون يحمل مغزى العمل الأدبي والشكل يحمل صورته أو طريقة بنائه . وهذا هو معنى قولنا ان العمل الأدبي نسيج من العلاقات اللغوية ـ الفنية الداخلية المتفردة في خلق القيم الجمالية للعمل الأدبي ـ هذا الكلام وحده هو الصحيح إذا كنا نتحدث على مستوى الأسلوب ، لأنه أولاً وأخيراً نسيج متفرد من العلاقات اللغوية الداخلية . ودليل تفرده أن أسلوب الجاحظ يختلف عن أسلوب سهل ابن هرون وكلاهما في عصر واحد مثلاً ، مثلما يختلف أسلوب لوريس عن دريل أو زكريا تامر عن ادوارد خراط . هذا التفاوت تجده أيضاً في البناء ، فشتان بين المتاهة البنائية في رباعية الاسكندرية لدريل وبين النغم الغنائي الذي يتخلل رواية فاولز « صائد الفراشات » (لا أذكر العنوان بالضبط) ؛ بين السرد التراجعي والتلبث عند تيار الشعور في « لوليتا » لنابوكوف وبين البناء البسيط والسرد المباشر في « المسخ » لكافكا . كل بناء هندسة متفردة تقوم على تصور للشكل قوي وواضح وخاضع تماماً لغرض الكاتب من روايته . فالشكل وحده ، عند التأمل ،يحمل مغزى ، يفضي إلى معنى قريب من المعنى الفكري للرواية . والقول أن الشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل صحيح ، وحده ، إذا كنا نتحدث على مستوى البناء الهندسي للأثر الفني . وحقيقة الأمر أن المسألة تعتمد على زاوية النظر إلى العمل الأدبي :

إذا كنا ننظر إليه من الخارج إلى الداخل اضطررنا إلى وصف شكله وطريقة بنائه . وإذا كنا ننظر فيه من الداخل إلى الخارج ، اضطررنا إلى ذكر مضمونه وتلخيص مغزاه ــ وكلتا الطريقتين تفضي إلى إضفاء معنى الشكل على المضمون ومعنى المضمون على الشكل ، دون أن يعني هذا مطلقاً عدم إمكان الفصل بينهما من الناحية العملية ، أي : أثناء الابداع عند الكاتب وخلال التحليل عند الناقد ــ وعلى مدى عصور متطاولة ــ وفي الشعر كما في النثر . إلا أن الشكل في الشعر الغنائي ــ والكلاسيكي خاصة ــ يكون في طريقة عرض الصور والمعاني نحو قول المتنبي :

وقفت ، وما في الموت شك لواقف   كأنك في جفن الردى، وهو نائم
تمر بك الابطال كلمى هزيمة   ووجهك وضاح وثغرك باسم

فغرض الشاعر أن يصور ثبات الجنان في موقف الروع . فذكر الوقفة وأكد الخطر المحتّم فيها بصورة الواقف في جفن الردى ، ثم استدرك بأن جعل الردى نائماً عن البطل . فكأن نجاته أعجوبة من أعاجيب القدر لأن الموت لا يغفل عن إنسان . والصورة في الشعر ترد دائماً بمثابة البرهان في المنطق. الصورة برهان شعري يؤكد المعنى ويصححه. ثم أربى الشاعر وغلا في المعنى غلواً بديعاً حين جعل الردى نائماً والبطل واعياً مدبراً لأمر المعركة واثقاً من عواقبها ، بدليل أن الأبطال تنهزم وهو ثابت ثقة منه بالسلامة والنصر .

وقد أوردت هذه الأبيات لأن سيف الدولة اعترض عليها ، واقترح أن تكون على النحو التالي :

وقفت وما في الموت شك لواقف   ووجهك وضاح ، وثغرك باسم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة   كأنك في جفن الردى وهو نائم

فاحتج المتنبي بآية من القرآن الكريم وأنه حذا حذوها. وهذا تعليل تقني. أما التعليل النقدي فهو أن الشاعر حين صور هول الموقف وقربه من الموت احتاج إلى برهان شعري فأتى بالصورة التي تشاكل المعنى من أنه واقف في مقلة الردى النائم، ثم أردف لها ببرهان ثانٍ من هزيمة الأبطال وتأذيها في حين أن حالة سيف الدولة تعاكس وتناقض الموقف كله لكونه يتهلل ويبتسم. في كل ذلك نجد أن ترتيب الصور والطباق هما اللذان يخلقان الشكل في النظم، وان كان هذا الشكل أكثر خفاء في القصيدة العمودية لأنه يتغلغل في النسيج اللفظي منه في القصيدة الحديثة ذات البناء الظاهر الذي يمكن وصفه من الخارج كما وصفنا بناء الرواية. وفي الشعر وحده يمكن أن يتطابق الشكل والمضمون ويتمازجا حتى يغدو هذا ذاك وذاك هذا، نحو قول السياب:

هذا ، لـــكل اللاجئـين
وكل هذا ، لليهـــــود

فقوة المعنى — عند حديث الشاعر عن تقسيم فلسطين — جاءت، حصراً وبلا استثناء، من طريقة ترتيب الكلمات، أي من العناصر الشكلية في النظم. ولن يخطىء قائل لو قال ان كلام الشاعر يخلو من المضمون الشعري لو جاء بالنظم على غير هذه الطريقة، كأن يقول: هذا القسم الصغير من أرض فلسطين أعطي لعدد كبير من العرب الفلسطينيين اللاجئين، وهذا القسم الكبير أو هذا القسم الأكبر مخصص للصهاينة. فهذا كلام يخلو من المضمون الشعري، قد يقرر حقيقة سياسية تاريخية واقعة وما تزال مستمرة الوقوع — لكن المضمون الشعري تجده في كلمات السياب أو بالأصح في طريقة ترتيب السياب لكلماته: تجده في الشكل لأن الناس يقرأون الشعرَ كي يعرضوا أنفسهم لتأثيره، لا في سبيل تحصيل معناه. فإذا فقد الشعر تأثيره لم يعد شعراً، مهما كان مضمونه.

وإذن فنحن ازاء نوعين من المضمون: المضمون الشعري (أو الفني

بشكل عام) . والمضمون النثري . وحين نقول عن كلام فني أنه خال من المضمون الفني فانه يكون خالياً من المضمون اطلاقاً ، لأن المطلوب من التعبير الفني هو مضمونه الفني ، أي طريقة عرضه ، أي شكله . وهنا نصل إلى ما يعتبره الناقد حسين مروة هرطقة — ومن ورائه جميع المشايعين له منذ أربعين عاماً إلى اليوم .

فما من إنسان عاقل يكتب كلاماً خالياً من المضمون ، ولكن حين تزعم أنك تكتب فناً فأنت ملزم بتقديم مضمون فني ، أي أنت ملزم بابتكار طريقة لعرض أفكارك ، ملزم بابتكار شكل — فان عجزت عن خلق الشكل جاء كلامك خالياً من المضمون (أي من المضمون الفني) . وليس هذا التخريج تلاعباً بالألفاظ بل تقرير لبديهيات يغفل عنها الناقد حسين مروة ومشايعوه ، سهوا ، أو قصدا . فأنت حين تكتب في الاقتصاد تحتاج إلى مضمون اقتصادي ، وأنت حين تكتب في التاريخ تحتاج إلى مضمون تاريخي — وأنت حين تكتب في الفن تحتاج أيضاً إلى مضمون فني ، أي إلى شكل .

ان الفقرة الأولى التي استهل بها الناقد حسين مروة بحثه ليست أكثر من غلط ومغالطة . فهي تخالف أبسط مبادىء الأدب والنقد ، في الابداع ، والممارسة ، في تاريخ الأدب والنقد منذ نشوئهما حتى فنائهما . وهي تغفل الفواصل الدقيقة التي أوردناها للتمييز بين الشكل والمضمون عند الأديب وعند الناقد وفي النثر وفي الشعر ، وفي الأسلوب وفي التصميم المعماري . غير أن الناقد كان بحاجة إلى تلك الأغلاط والمغالطات ، كما كان مسوقاً سوقاً حثيثاً إلى تجاوز التحليل النقدي للفواصل الدقيقة لكي يصل إلى بغيته في المناداة بمضمون معين ، نحن لا نخالفه فيه ، لكننا لا نسوغ المقدمات الخاطئة للوصول إلى نتائج صحيحة .

من يرجع إلى التلخيص الذي أوردناه لمحاضرة الناقد حسين مروة ، يكتشف أن الناقد يتحدث عن الشعر وليس عن النثر التخييلي . لم يكن مراد ناقدنا أن يتكلم عن القصة والرواية بل عن الشعر . وسيجد القارىء أننا سوف نتحدث عن القصة والرواية دون الشعر في ردنا عليه . فما سبب هذا الانحراف بين موقعنا وموقعه في التنظير الأدبي ؟

سببه أن كل الأسس النقدية التي اعتمدها الناقد في بحثه تحدد وظيفة الرواية والقصة ولا تشمل الشعر بحال من الأحوال . واذا كان الناقد يؤمن بالتاريخ فهذا التاريخ يقرر أن الرواية ثم القصة القصيرة نشأتا منذ القرن الثامن عشر للتعبير عن الطبقة البرجوازية وتطلعاتها الفردية ، سواء في فرنسا أو في انكلترا وألمانيا أو في الولايات المتحدة . ومن الثابت في تاريخ الأدب أن للأنواع الأدبية وظائف اجتماعية متفاوتة . فالملحمة عبرت عن صراع الأمم بين بعضها وبعض وبينها وبين الطبيعة ، وقبلها عبرت الأسطورة عن نظرة الأمة الى الطبيعة وموقفها منها . ثم جاءت المسرحية لتعرض الصراع بين الفرد واعتباراته الخاصة وبين أعراف مجتمعه الثابتة . وبعد ذلك جاء الرومانس كنوع أدبي يسجل الوجدان الجماعي الأوربي في عصر الإقطاع والفروسية — ومنه ولدت الرواية ثم القصة القصيرة . هذه حقائق تاريخية لا مجال لمناقشتها ، ويهمنا من ايرادها ابراز وظيفة كل منها في حياة المجتمع في مرحلة تاريخية من المراحل . لكن الناقد حسين مروة يتجاهل التاريخ وحقائقه الثابتة لكي يعهد إلى الشعر بمهمة الرواية والقصة . فلماذا يقوم بهذا الخلط ؟

مرة ثالثة نواجه فرضية لا تثبت للتمحيص النقدي أو التدقيق التاريخي ليست وظيفة الشعر أن يرتبط بالمجتمع أو لا يرتبط . وليست وظيفة الشعر أن يتمسك «« بخيط التواصل الجدلي بينه وبين وعي الحرية الوطنية والإجتماعية »» وظيفة الشعر أقل من دلك وأكبر في وقت واحد . ولكي

نكون واضحين في دفع المغالطة الثالثة في بحث الناقد حسين مروة — وهي المغالطة الأساسية الكبرى التي قام عليها البحث كله يجب أن نعرّف بعض المفردات الأساسية : أولاً تستعمل كلمة « الجماعة » اصطلاحاً للدلالة على فرع من المجتمع يتميز بخصائص تفرده عن بقية فئات المجتمع ، كأن تكون ثمة جماعة عرقية أو مهنية . والقصة القصيرة صوت هذه الجماعة . أو الطبقات فقد وجدنا أن الرواية نشأت للتعبير عن الطبقة البرجوازية . أما الشعر فهو من مخلفات العصور . ووظيفته الأساسية أن يعبر بصوت الشاعر عن لا شعور الجماعة في معاناتها أو تجاربها التاريخية أو تطلعاتها المستقبلية ، مثلما يعبر عن شعورها ووعيها بعصرها .

ان الناقد حسين مروة يتحدث عن «« قطيعة »» بين الواقع وصورته الفنية في الشعر العربي ويدعو إلى شعر يصدر عن معرفة علمية بالواقع ، ويأخذ على الشعر الحديث : أولا انه يدور «« على محور الانا الفردية بخصوصياتها الضيقة . . . خصوصيات فردية تعزلها عن عالم الآخرين ، أي تضع صورة الخاص في اطار من الوجود المستقل عن الوجودات الخاصة الأخرى ، دون أن ترى العام الذى ينتظمها بعلاقة القاسم المشترك ، رغم أن هذا القاسم المشترك هو البؤرة التي تلتقي فيها جملة العلاقات الاجتماعية لتتوزع على الوجودات البشرية الخاصة (الافراد) متخذة في كل منها طابع خصوصيته وفرادته النسبية »» .

ليت الناقد حسين مروة كان يتحدث عن الرواية لا عن الشعر ، لكنا وافقنا على طول الخط لأن تصوير الافراد والحالات الفردية عمل من أعمال الرواية ووظيفة من وظائفها الأساسية التي تسوغ نشوءها واستمرارها . لكنه — مع الأسف يطالب الرواية بتصوير الحالات الجماعية واهمال الشخصيات الفردية ، وهذا من وظائف الشعر ، ويطالب الشعر بتصوير (جملة العلاقات الاجتماعية) التي تلتقي عندها فرديات الأفراد ، وهذا من عمل

الرواية . ولكن ما دام الناقد يريد أن يتحدث عن الشعر فلنمض معه في الحديث عن الشعر مسجلين أننا نعتبر منطلقه خاطئا لأسباب سوف تنبلج في سياق المناقشة .

يأخذ الناقد على الشعر العربي ، بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، «« انكفاءه إلى عالم الذات ... ويلحظ في هذه الإبداعات أن العلاقات الآتية إليها — من أزمة الواقع العربي ، خلال هذه المرحلة كأنها طارئة عليها من خارج زمنها ، من خارج علاقاتها الداخلية ، وكأنما العالم (الذاتي) هو عالمها الأوحد . ولذا غالباً ما تواجهنا في بعض هذا الشعر نبرة استعلائية كنبرة المهاجر من زمن الآخرين إلى زمن (صوفي) تتوحد فية الانا بالمطلق — المستحيل »» . صحيح .

ويسجل الناقد أن حركة التجديد في الشعر العربي في الأربعينات — والخمسينات «« كانت تبني علاقتها مع الواقع العربي على أساس من المواجهة التفاعلية الصراعية ذات البعد الرومانسي دون أن تكون رومانسية .. أي أن اتجاه الرؤية الشعرية كان يلتحم باتجاه الانتماء الأيديولوجي .. كان يتأسس على قاعدة رؤيوية يحددها الموقع والموقف من طرفي الصراع » ... هذا صحيح أيضاً ، وان كان يفتقر الى تعليل .

وأخيراً نسجل له نقطة ثالثة صحيحة : «« ان حركة التجديد الأدبية حين ظهرت في الأربعينات لم ترتجل نفسها ارتجالا في رؤوس روادها ... منقطعة عن نهر الزمن العربي بتياراته الذاهبة في مجرى الصراع مع موجة التحرر الوطني — الاجتماعي ... »» .

وهذه الملاحظات الصحيحة حصيلة جهود النقاد العرب خلال العشرين

عاما الماضية [1] . ولم يستطع الناقد حسين مروة أن يضيف عليها شيئا من عنده ومع ذلك فنحن نرى أنه لأول مرة يصدق ، في اعتقادنا ، تحليل الظواهر وتحديدها ، ربما لأن ذلك يعتمد على استعراض تجربة ماضية وأمراض راهنة يتفق الجميع على الشكوى منها . لكن التحليل في ظاهرة من الظواهر هو شيء ، والتعليل لأسباب ظهورها ودوافعها شيء آخر .

الناقد يرى أن سبب انتماء حركة التجديد في الأربعينات يعود إلى اندماجها في «« موجة التحرر الوطني ــ الاجتماعي »» ويعزو سبب الاستعلاء والاستغلاق والانفصام والقطيعة عن الواقع في شعر السبعنيات إلى موجة الهزائم التي منيت بها الأمة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، وما تلاها من «« الاسرار المتكشفة عن حرب اوكتوبر ١٩٧٣ ... وضغط الإنفجار المباغت في الساحة اللبنانية عام ١٩٧٥ »» ثلاث هزائم أدت في رأيه إلى «« اهتزاز في المجتمع العربي ... لم يستطع شعرنا العربي في لحظات الاهتزاز المتلاحقة هذه أن يتماسك ليمنع الاهتزاز أن يسري إلى مزاياه ، فتمتنع عليه الرؤية الا تموجاً فوق الأحداث والا اختلاطاً في الرؤى المفتتة والا انحساراً عن العلاقة ــ الجذر إلى العلاقة ــ الانفصام »» .

وينهي بحثه بالتساؤل :

«« هل المشكلة اذن (مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر) ، أم هي قضية هذه العلاقة ؟ »» .

ويعني أن مشكلة الأدب العربي المعاصر ناتجة عن قلة علاقته بحركة التحرر الوطني ــ الاجتماعي . فلماذا كان الشعر في الخمسينات منتمياً ، ولماذا غدا في السبعينات منطوياً ؟ »» .

---

(١) أنظر التذييل الملحق بالمقال .

ان كل تعليل يقوم على افتراض بدئي مبدئي . ولا يمنع التشخيص الصحيح أن يكون الافتراض خاطئاً أو قاصرا على الأقل – كما في حالتنا مع الناقد حسين مروة . فالتحليل صحيح دون التعليل ، لأنه افتراضي . قاصر أو مغلوط . فهو يرى أن عافية حركة التجديد الشعري في بدايتها جاءت من اندماجها بحركة التحرر الوطني – الاجتماعي ، وأن أدواء الشعر جاءت من انفصاله عن تلك الحركة . تعليل آلي . يصدق الحكم عليه بأنه صحيح وخاطىء في وقت واحد . صحيح اذا أخذ في اطار شديد التعميم ، كأن يرد عند الحديث عن علاقة الشعر في العالم كله بحركة التحرر الوطني الاجتماعي : وهذا كلام لاطائل وراءه لأنه في عداد المسلمات – وهنا مقتله وموطن قصوره . ذلك أنه أغفل خصوصية الوضع العربي ، وبالتالي فقد عجز عن تعليل الظواهر الأدبية عجزاً فاضحا ، لا سيما أنه يتحدث عن أدب الأمة العربية .

لقد ولدت في النصف الثاني من الأربعينات حركة التجديد الشعري في أحضان حركة التحرر الوطني – الإجتماعي . ولدت في العراق ثم انطلقت حركة الشعر الحديث كالبرق بين البلاد العربية جمعاء لأن هذه البلاد كلها كانت في غليان أدى إلى صدام مباشر بين العرب ومستعمريهم . لكن حركة التحرر الوطني – الاجتماعي لم تكن تقتصر على الصدام مع الاستعمار القديم . كانت ترفع مع شعار التحرر الوطني شعاري الوحدة والإشتراكية . مما يعني عند الجماهير العربية استعادة للشخصية القومية للمجتمع العربي الممزق وللإنسان العربي المستلب . كان الاستعمار يستلب الهوية القومية ويزيفها مع ما يستلب من خيرات الوطن العربي وما يزيف له من دعوات مضللة . وقد استجاب الشعر والشاعر لدعوة الحرية والاشتراكية والوحدة ، فانبلج أمامهما طريق لا حب الى مستقبل عربي وضاء تسقط فيه الحدود والاضطهاد والاستغلال ، ويقوم على الأرض العربية مجتمع عربي اشتراكي

موحد مصنع متحرر .. انبلجت رؤيا أضاءت الآفاق وسهلت للشعر والشاعر أن يعبرا عن تطلعات الجماهير العربية ، وعن نضالها في سبيل تحقيق الوحدة العربية المتحررة ... فقوي الشعر وكبر ونما لأنه كان يستمد نسغه من صيحات أمة تعزم على أن تخرج من بئر الشقاء إلى نور الحضارة والحرية .

ثم شهر المتآمرون الاشتراكية العلمية سلاحاً لاغتيال الوحدويين العرب في العراق أولا ثم في سورية ثم في بقية أرجاء الوطن العربي . في كل مكان منه أقيم تناقض مفترض مزعوم بين الوحدة والاشتراكية ، وزعم كل قوم أن اشتراكيتهم أعمق أو أصح أو أفضل من اشتراكية غيرهم ، ودخلت الأمة العربية في مهاترات بيزنطية استغرقت الشطر الأول من الستينات ، وانغلقت كل فئه على كيان عربي تتحكم به وتتمحل الأسباب لتنعزل عن غيرها ، حتى فاجأتها هزيمة حزيران ١٩٦٧ . بعد الهزيمة ذعر الحكام العرب من شعوبهم وخافوا أن تحاسبهم فأحكموا قبضتهم على الشعوب والكيانات ، وأقبل بعضهم على بعض يتلاومون . ولم يكن عصر الوفاق العربي الذي سبق حرب تشرين الا سرابا بقيعة يحسبه الظمآن ماء.اذ عادت الكيانات إلى الانغلاق بعد الأسبوع الأول من الحرب . وأعقب ذلك تشرذم الفئات السياسية . كل فئة تزعم أنها تحمل سر الثورة العربية ومعها مفاتيح المستقبل العربي ، وتبدي استعدادها لأن تقيم دولتها «« الثورية »» ولو في ضيعة منعزلة في صحراء . وزعم مخاتير الماركسية ودراويش الثورية أن أية بؤرة يحل فيها أي منهم ليقيم سلطته سوف تكون منطلقاً للتحرير والعدالة والوحدة والثورة .. وفاتهم أن عظمة لينين مستمدة في أنه أقام نظامه على أراضي قارتين يسكنهما ما يقرب من ثلاثمائة مليون من البشر .

أذكر أنني قرأت للإمام علي بن أبي طالب انه كان يقول لشيعته حين

انفض عنه الخوارج : «لعن الله قوماً تفرق الحق بينهم ، كل فرقة تدعي أن معها شعبة من الحق» . ولقد تفرق الحق بين الكيانات والأحزاب والفصائل في الوطن العربي ، فتبلبلت أفكار الناس وفقدت عنفوانها وانصرفت عن أصحاب الدعوات واحتفظت بإيمانها في صدورها انتظاراً ليوم موعود .

فليست الهزيمة هي التي تفت في عضد الأمة العربية وتثبط عزيمتها ، لأن الأمة تعرف ان الحرب سجال وأن العدو جبار ، ومع ذلك فقد تصدت له في كل مكان على الأرض العربية من العراق والجزائر إلى عمق فلسطين المحتلة . لكن الذي أوهن العزائم ، إثر الهزائم ، عصر الانغلاق العربي الأيديولوجي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي . فكأن الرؤية القومية انطمست وحل محلها واقع اقليمي ، طائفي ، حزبي ، نفعي . ومع هذا الانغلاق والانكفاء والتشرذم ، لم يجد الشاعر بداً من أن ينكفىء على نفسه : ليس في الخارج المخارج حقيقة ، فليبحث عنها داخل ذاته . ليس في الخارج جماهير ، فلينظر الشاعر إلى المرآة ، ليس في الخارج حوار ، فليتكلم الشاعر مع نفسه . ليس في الخارج ايمان ولا عقيدة فليمارس الشاعر شعائر الأوثان الأسطورية . ليس في الخارج عقل ولا معقول فليتكلم عن الجنون ويسجل الهلوسات ، ليس في الخارج أمة ولا انتماء ، فلينتم إلى ذاته ويجعلها فوق البشر . هذا هو سبب الإستعلاء الذي يشكو منه الناقد حسين مروة ولايعرف كيف يعلله ، وهذا هو سبب الزمان الصوفي السرمدي ، الذي يتيه في سكونه وسكينته ناقدنا الماركسي ولا يجد مخرجاً منه ، وهذا هو سبب الانكفاء والانطواء والامحاء الذي يجعل ناقدنا حين لامس الشعر يحس كأنه في غرفة مصمتة يتحسس جدرانها البيضاء الناعمة فيصعق ويغمى عليه . وهذا هو سبب الانغلاق في القصيدة الحديثة حيث يستحيل التوصيل لا لأن الحوار مقطوع بين الشاعر وأمته بل لأن الحوار مقطوع بين جماعات الأمة وأحزابها وضمائرها وأفكارها وأيديولوجياتها . بل أن الشعر منذ منتصف الستينات — أي منذ

انهزام النضال الوحدوي وقبل هزيمة حزيران إلى اليوم يجسد للمتأمل في الوضع العربي محاكاة محزنة لهذا الوضع في صميم البنيات الشعرية الإسلوبية . فاهمال اللغة مثلا لا يمكن أن يفسر الا بأنه ظاهرة من ظواهر عدم الانتماء إلى تراث الأمة . لأن الناشيء لا يكتسب اسلوبه الا بالاستغراق في تراثها . لقد انعكست ازمة الضمير العربي على الشعر العربي هلهلة وغموضاً وتفككاً واستعلاء وانغلاقاً . كل ذلك لا لأن الشاعر منفصل عن الواقع العربي الموضوعي بل لأنه غاطس فيه ، الشاعر العربي اكثر أفراد الأمة انتماء إليها والتصاقا بواقعها اليومي والمرحلي . وليس صدفة مثلا أن شتم التاريخ العربي أو الاستهزاء بالخلفاء العرب قد ظهر بعد هزيمة حزيران في اكثر الأقطار العربية منعاً لحرية الكلام — إن الشاعر العربي (الذي وصم بالانهزامية) لم يكن يشتم امته ولا تاريخها في واقع الحال ، بل كان يشتم السلطة والسلطان ، يتخذهما رمزا يتوصل به إلى النيل من السلطة القائمة المهزومة أمام العدو والتي تبطش بالمواطنين .

إن الناقد حسين مروة قدم بحثاً منقطع الصلة بالواقع العربي ، بحثاً يتسم بالاستعلاء والانكفاء على الذات ، ويستند إلى الفرضيات المزيفة ، ويخالف تاريخ الأدب ، ويتنكر لاخلاص الشعراء في انتمائهم إلى أمتهم وفي التزامهم بواقعها ونضالها — حين تجاوزت رؤيته البعد القومي والخصوصية العربية في هذه المرحلة من كفاح الأمة لاستعادة شخصيتها المستلبة . ولن تقوم للشعر العربي قائمة الا اذا عاد من جديد إلى تبشير الأمة بفجر عربي موحد يحمل إلى الأمة الممزقة المطعونه أملا جديداً بالوحدة والحرية والاشتراكية والتصنيع — على أن يتواكب الشعر مع ثورة عربية جديدة وأيديولوجية عربية ترفض الكيانات — التقوقع ولا تخاف من الانفتاح على الأمة والمستقبل بل تفرح به .

تذييل

في الحقيقة أن منظرا ماركسيا آخر هو جلال فاروق الشريف هو الذي حدد هذه الظواهر التي يوردها المنظر حسين مروة . ويمتاز عرض جلال فاروق الشريف بالتعمق والوضوح والتسلسل ــ من ناحية الشكل على الأقل . لأننا لا نوافق على المنهج ولا على نتائجه أبدا .

واذا كان حسين مروة لم يشر إلى مقال جلال فاروق الشريف فان الأمانة تقتضي منا نقل أقوال الشريف كما وردت لنترك للقارىء حرية المقارنة بين الظواهر في رأي المنظرين كليهما ، ومدى تقاربهما حتى في التعبير . علما بأن مقال جلال فاروق الشريف نشر في مجلة الموقف الأدبي ــ تشرين أول ١٩٧٣ بعنوان «« حول الرؤيا السياسية في الشعر العربي الحديث »» .

وقد أعاد المؤلف نشر المقالة ذاتها دون تغيير في كتابه «« الشعر العربي الحديث ــ الأصول الطبقية والتاريخية »» ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٦ .

والفقرة التي سنوردها تمتد من ص ٩٥ ــ ١٠٠ من الكتاب المذكور :
«« ... أن الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث ترتبط بصورة عامة بواقع البرجوازية الصغير : كطبقة مسيطرة في معظم المجتمعات العربية

ولا سيما تلك التي شهدت ظهور الشعر الحديث ، وبواقع أن ممثلي هذا الشعر قد أفرزتهم هذه الطبقة ذاتها وأنهم بالتالي يعبرون بصورة عامة لا عن الرؤية السياسية لهذه الطبقة كطبقة مسيطرة وحسب ، وانما عن تناقضاتها الأيديولوجية وتذبذب هذه الرؤية وتأرجحها بين المواقف المتطرفة وبين الالتزامية . ان هذه الطبقة لا تصدر عن موقف ايديولوجي متميز بقدر ما تحاول أن تعطي لمواقفها العملية طابع مواقف ايديولوجية . وما يبدو من تناقض في هذه المواقف أنما هو نتيجة تبعية الموقف الأيديولوجي للموقف العلمي ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بتذبذب هذه المواقف وتأرجحها فانها تتبع الخط البياني للرؤية السياسية عند ممثلي الشعر العربي الحديث ، في انتاجهم الشعري وفي مواقفهم العملية .

ويبدو اضطراب هذه الرؤية السياسية وتذبذبها وتناقضها في الشعر العربي الحديث بوضوح زائد في المواقف من الأحداث البارزة الكثيرة التي طرأت في الخمسينات والستينات ، سواء منها ما تعلق بالأهداف السياسية المحلية لكل قطر عربي ، أم ما تعلق بالأحداث العربية والدولية بما في ذلك أحداث الحرب والعنف .

ويمكن تحديد بعض سمات هذه الرؤية السياسية في النقاط التالية :

١ ــ السطحية :

على الرغم من أن الشاعر غير ملزم بتناول حدث سياسي مباشر في شعره إلا من زاوية موقفه الايديولوجي ورؤيته السياسية العامة ، إلا أن الشعر الحديث شأنه في ذلك شأن الشعر العمودي كثيراً ما يتناول الحدث السياسي المباشر ، كظاهرة منفصلة ومستقلة فيلتزم بها التزاماً تاماً أو يرفضها رفضاً قاطعاً دون أن يعطي لموقفه هذا أبعاد موقف ايديولوجي حقيقي أو رؤية سياسية شاملة .

بل أنه قد يعمد إلى تضخيم حدث سياسي عادي وإعطائه أبعاداً وهمية في مرحلة سياسية معينة ، ولا يحول هذا بينه وبين إسقاط هذا الحدث السياسي وإعادته إلى حجمه الحقيقي في مرحلة سياسية لاحقة ، وإلى ما هو أقل من هذا الحجم . وينجم هذا عادة عن فقدان الموقف الايديولوجي أو انعدام الرؤية السياسية أو عن ضرورات الموقف العلمي والسياب يقدم مثالاً واضحاً على هذا .

وهذه السطحية تؤدي إلى اللفظية بسبب افتقار الانتاج الشعري إلى المضمون الايديولوجي على الرغم مما قد يكون هذا الانتاج زاخراً به من شحنات انفعالية عالية التوتر ومن صور شعرية مبتكرة . ورصيد هذا الانتاج في هذه الحالة هو هذه الشحنات الانفعالية والصور الشعرية وحدها التي ما تلبث أن تفقد بريقها بعد انطواء الحدث السياسي الذي أثيرت من حوله .

٢ ــ الغموض :

يتميز الشعر العربي بعامة بالغموض في الصور الشعرية أحياناً وفي المضامين أحياناً أخرى أو بالاثنين معاً وينطبق هذا على الرؤية السياسية فيه بخاصة ، وعلى الرغم من التذرع بضرورات النهج الفني لتبريره ، كمحاولة تقديم الفكرة في صورة شعرية خارقة مثلاً ، إلا أن الضرورات العملية للرؤية السياسية من خلال الحدث المباشر ، هي التي تفرض ذلك في كثير من الأحيان .

غير أن هذا الغموض يضرب نطاقاً قاتماً على هذه الرؤية مما قد يتعذر نقلها إلى القارىء الذي يقف أمامها حائراً . والشعر العربي الحديث نتيجة لذلك يفقد قدرته على التأثير السياسي المباشر وبخاصة في النطاق الجماهيري . انه يستحيل في أفضل الأحوال إلى تسجيل موقف يقوم به الشاعر لتأكيد رؤيته السياسية في نطاق انتاجه الفني .

٣ — الرومانسية :

يتسم الشعر العربي الحديث بمضمونه الرومانسي ، ونقصد بالرومانسية هنا ما يمكن أن يسمى وضع « الأنا » في مواجهة العالم واتخاذ موقف التحدي منه . والرؤية السياسية هنا بدلاً من أن تمثل التحام الشاعر بالواقع وتفاعله معه ومحاولته التأثير فيه ، تتحول إلى موقف فردي ممعن في النرجسية ، لا يحمل التزاماً مباشراً من أي نوع ومن هذا المنطلق نجد أن معظم ممثلي الشعر الحديث غير ملتزمين بتنظيم سياسي ، ويعتبرون الرؤية السياسية الرومانسية أقصى ما يمكن أن يقدموه من التزام .

٤ — الفصام :

ونقصد به الطلاق بين الموقف الايديولوجي أو الرؤية السياسية الشاملة وبين الموقف السياسي العملي للشاعر . فقد يكون للشاعر موقف ايديولوجي إلا أنه لا يعتبر هذا الموقف في كثير من الأحيان مازماً له بموقف سياسي عملي . ويمكن رد هذا الفصام إلى الموقف الرومانسي أصلاً كما يمكن في الوقت نفسه رده إلى انتهازية سياسية . ان هذا الفصام لا يقتصر على الطلاق بين الفكر وبين العمل بل يؤدي إلى تجزئة الموقف الايديولوجي نفسه وفقاً للظروف العملية . فالحقائق قد تكون مختلفة وراء « البره نه » بالنسبة إلى الشاعر ، وذلك على حد تعبير المثل الفرنسي الشائع ، كما قد تختلف أيضاً في الزمان بين مرحلة سياسية ما ومرحلة أخرى .

يتضح مما تقدم أن الرؤية السياسية كمضمون في الشعر العربي الحديث هي بصورة عامة ذات طابع سلبي وأن السمة الأساسية لهذا الطابع السلبي هي غلبة عدم وضوح الرؤية واضطرابها وعدم ارتباطها بممارسة نضالية ، غير أن هذا لا يعني اسقاط دور الشعر العربي الحديث في التغيير الاجتماعي والسياسي إنه دور محدود الرؤية ومحدود التأثير . غير أن الشعر العربي الحديث يحمل مع ذلك

بذور تطور رؤية سياسية شاملة وموقف ايديولوجي ثوري عن الواقع العربي بشكل عام . وهذه البذور منتشرة هنا وهناك في انتاج الكثير من الشعراء الرواد وأكثر من ذلك في انتاج الجيل الجديد . ان ظاهرة الضياع الايديولوجي التي تعاني منها الرؤية السياسية في الشعر العربي الحديث لا يمكن أن تكون إلا ظاهرة مرحلية ويجب أن نفترض سلفاً أن الموقف الايديولوجي الثوري والرؤية السياسية الشاملة لا يمكن أن لتوافرا في أفضل مراحل ازدهار الشعر إلا في عدد محدود من الشعراء الذين يمكن أن يعتبروا شعراء كباراً بالفعل ولئن استطاع الشعر العربي الحديث أن يحقق ثورة في المضمون والشكل ، إلا أنه لا بد من تطوير هذه الثورة واعطائها جميع أبعادها كي يمكن التوصل إلى بناء شعر عربي حديث يتصف بالفعل بأصالة الموقف الايديولوجي وأصالة الرؤية السياسية وأصالة الممارسة النضالية عند شعرائه ودراسة الانتاج الشعري الحديث دراسة موضوعية شاملة خطوة أساسية على طريق تطوير الحركة الشعرية الراهنة ، وهذا ما تفتقر إليه هذه الحركة حتى الآن أي أنه لا بد من حركة نقدية متطورة تملك من الرؤية الثورية والكفاءة الفنية ما يتيح لها بالفعل لا أن تكون وحسب مرآة للشعر يرى فيها نفسه وإنما يرى فيها أيضاً مستقبله وآفاق تطوره الحقيقي .

ولا بد في النهاية من إيراد ملاحظة أخيرة هي أن عدم استقرار الشكل الفني للشعر الحديث حتى الآن مرتبط ارتباطاً تاماً بعدم استقرار مضمونه في اتجاهات واضحة محددة المعالم . ان هذا المضمون هو الذي سيحدد في خاتمة المطاف مستقبل حركة التجديد في الشكل التي هي اليوم السمة الرئيسية البارزة في الشعر الحديث » ا. هـ .

على أن آراء جلال الشريف التي تتطابق تماماً مع آراء حسين مروة ، والتي تسبقها بثلاث سنوات على الأقل ، توجد أصولها على شكل شذرات متفرقة

في تنظير جهابذة المنظرين الماركسيين جميعهم ، بحيث يصح القول إن هذه الأفكار موجودة في الهواء ، ولم يقم جلال الشريف بأكثر من جمع شتاتها والتأليف بينها في سياق .

والطريف أن آراء المنظرين لم تعد تجد أذناً مصغية عند الشعراء الذين أمعنوا في الغربة والوحدة والأسطورية . والسبب في اهمال الشعراء لتسلط المنظرين أن هؤلاء لم يعد لديهم ما يقولونه سوى المطالبة بالمزيد من الشيء ذاته . كما إنهم – أعني المنظرين – بعجزهم عن القيام بمهمة النقد الأدبي عزلوا أنفسهم عن الحركة الشعرية وانكشف موقفهم الطفيلي منها . لكن ارتباطهم بالأجهزة والمنظمات سمح لهم بالسيطرة على وسائل النشر ، مما أبقى لهم شيئاً من النفوذ على الصعيد العملي النفعي .

* * *

— ٥ —

الحداثة ضد الحداثة

في بحث تحت عنوان « الذاكرة المفقودة » كتب الياس خوري موضوعاً في مجلة « مواقف » ، العدد ٣ . والبحث يقوم على ثلاثة افتراضات :

— ان المشروع الثقافي الذي بدأه العرب في عصر النهضة قد سقط لأنه يقوم على الجمع بين ماضيين ، الماضي العربي الإسلامي ، والماضي الغربي ، « فيبقى الحاضر غائباً لأنه خارج الذاكرتين » .

— ان حرب لبنان تمثل حاضر العرب ومستقبلهم « فهذا الانهيار هو مقدمة الانهيار العام القادم » . فهي حرب عربية الارادة واليد واللسان . ولا دخل للأجنبي إلا كطرف من أطرافها .

— ان فشل مشروع عصر النهضة ، ونجاح المشروع اللبناني سوف يؤديان إلى انشاء دول طائفية بلهجات محلية .

هدفنا في هذه الدراسة ابراز الانحرافات التي تقوم على اقتراض المناهج الغربية ، وفي طليعتها مسلمة تقول ان العرب ماضويون بطبيعتهم ، لذلك أقاموا مشروع النهضة على المزج بين ماضيين لكي يقيموا منهما مشروعاً جديداً ، هو الحاضر الذي يتمرد على الانحطاط ويدخل في العالم . واتجاه

مشروع النهضة نحو الماضي يؤلف الاشكالية العامة للحداثة العربية . فهذه الحداثة هي محاولة الحاضر استلهام الماضي لإيجاد مشروعية المستقبل :

و « البحث عن الشرعية هو بحث عن محاولة التخلص من خطر الابادة ومحاولة إيقاف تدمير الذات ، عبر القبول بتدميرها الجزئي ، انقاذ اللغة إذا لم يكن انقاذ الإسلام ممكناً » .

فإلى أي حد خلط الياس خوري بين انقاذ الشخصية القومية وبين انقاذ الماضي ؟

لقد أغلق الباحث أمام العرب طريق المستقبل ، وحين فتحه أشرف بالأمة على الانهيار في هوة لن يتاح لها أن تخرج منها أبداً . وفي حين أنه اقتصر على محاكمة الماضي القريب الذي يحمل مشروع النهضة ليتوصل العرب إلى دولتهم القومية ، اتهم العرب بأنهم شيدوا مشروع النهضة بناء على رؤية ماضوية لتاريخهم وللتاريخ الاوروبي .

لنعد إلى البدايات.. محمد علي أنشأ مصر حديثة دون الرجوع إلى الماضي ، بل حارب ذلك الماضي بالذات ممثلاً بالدولة العثمانية العلية ، وقد ساعد السوريون جيوش ابراهيم باشا ، ولم تخرج القوات المصرية إلا بانذار دبرته بريطانيا بعد التآمر مع روسيا القيصرية وامبراطورية الهابسبرغ . وفي حين كان يعتمد على فرنسا وجدها تخاذلت .

جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورفاعة الطهطاوي وعبد الرحمن الكواكبي لم ينادوا بالرجوع إلى الماضي ، بل كافحوا لتطوير المفهومات الإسلامية لتساير التطوير المنشود نحو المستقبل ، بدليل أن السلفيين الحقيقيين المرتبطين بالعثمانيين اتهموهم جميعاً بالكفر والزندقة والالحاد . أليس محمد

عبده هو القائل في معرض رده على علماء الأزهر الذين اتهموه بالالحاد .

ولست أبالي أن يقال : « محمد ابل ، أو اكتظت عليه المآتم » .
ولكن ديناً قد أردت صلاحه أحاذر أن تقضي عليه العمائم

وجمال عبد الناصر ، أين السلفية في أفكاره أو أعماله ؟ ألم يخض حرباً شعواء ضد السلفيين في مصر ، والرجعيين خارجها ؟ هل السلفية في تأميم القناة ، أم إنشاء القطاع العام ، أم في طرد فرنسا من المغرب العربي وبريطانيا من مشرقه ؟ بل لعل الياس خوري يصدق زملاءه من المستشرقين في أن جمال عبد الناصر كان يطمح إلى أن يكون خليفة المسلمين ؟

لم يكن المشروع النهضوي سلفياً بالمرة بل كان مشروعاً مستقبلياً ، والعرب ليسوا أمة ماضوية ، وإنما هم أمة مستقبلية ، ولعلهم مستقبليون أكثر من اللزوم . واتهامهم بالماضوية ليس أكثر من ذريعة ظاهرية للقول بأن الردات الطائفية المهيأة لافشال مشروع النهضة القومية هي ردات عربية صرفة ، لا دخل فيها للكيان الصهيوني ، ولا للمشروع الامبريالي ؛ ولا للتوجيه الذي تمارسه البعثات التبشيرية والمخططات الأميركية .

اننا ، إذا وضعنا الطرف الثالث المحذوف عمداً ، سنكتشف أن حرب لبنان ليست حرباً بين الماضي الطائفي والذاكرة المفقودة بسبب مشروع النهضة القومية ، وإنما هي حرب بين مستقبلين : العبري – الأميركي من طرف ، والفلسطيني – العربي من طرف آخر . في هذه الحرب التقى طرفا المعادلة الثانويان (الأميركي – العربي) عند الوسط تماماً . وبما أنها حرب المستقبل فقد أصبحت حرب (الذاكرة المفقودة) ، أي ذاكرة المؤسسة العثمانية التي تداري وضعها المنهار بمنح الامتيازات للدول والطوائف . ان الذاكرة العثمانية الماضوية هي التي استيقظت على فحيح الأفعى الصهيونية

لتتشبث بامتيازاتها فاصطدمت بذاكرة المستقبل ، التي صاغها مشروع عصر النهضة القومية .

يرى الياس خوري أن « الثقافة ذاكرة » . وهذا تعريف يلائم توجهاته تماماً ، أما مشروع النهضة فيرى في الثقافة رؤيا حضارية شاملة ، هدفها إعادة صياغة الإنسان العربي ليكون إنسان المستقبل . ومن العجيب أن الباحث يستنتج ذلك من دراسته للشعر العربي الحديث ، ثم ينسى مدلول النتائج التي حصل عليها سابقاً :

« ... لكن الحركة الشعرية الحديثة لم تقم في فراغ ثقافي ، بل على العكس ، قامت وسط هم واضح ، وكرست دور الشاعر – النبي – المعلم ، بوصفه ضحية وقائداً في آن معاً » .

النتيجة المنطقية لهذه المقدمة هي أن الشاعر – بوصفه من أشد فئات الطليعة العربية وعياً وحساسية – بعد أن أفلح في شحذ أدواته الشعرية إلى غاية الارهاف ، اصطدم بواقع لم يسايره في تطوره ، فكان عليه اما أن ينخلع عن مجتمعه – وهو ما لا يستطيعه – أو أن يندمج في مشروع بناء الدولة الحديثة التي تقوم عليها ايديولوجيا يشكل المشروع النهضوي بعضاً من مضامينها . وعلى الرغم من أن الكثيرين لجأوا في وقت أو آخر إلى الحل الثاني فانهم أصيبوا بخيبة أمل ، حين وجدوا أن سرعة تطور الدولة لا تساير أحلامهم ...

ونحن نجد البرهان على استنتاجنا في شاعرين متباينين أشد التباين : نزار قباني وعبد الوهاب البياتي . فقد بدأ نزار شاعراً ذاتياً . وكان جزءاً من اندهاش العالم به أنه أصدر دواوينه الأولى ، الأكثر انغماساً في الجنس والفسيفساء اللفظية ، ابان نكبة العرب بفلسطين : من ١٩٤٥ – ١٩٥٢ . فجأة طلع على

الناس بقصيدة « خبز وحشيش وقمر » ١٩٥٣ ، ثم « حبلى » ١٩٥٤ ، ثم « أوعية الصديد » .. وهكذا تحول الجنس ثم الجمال في شعره إلى معطى اجتماعي ، وانهارت أسس « كروتشه » الجمالية التي كان نزار قباني يريد بها أن يبني للناس بيتاً على النجوم ، ويجعل حياتهم تتغذى برعشة الشعر الكهربائية ... في الستينات اكتشف أن رسالته تحرير المرأة ، ثم تحرير المرأة والرجل معاً ، من عقد الجنس والكبت والخوف . ان شعره بأكمله لا يفهم الا من خلال التوتر أو التمزق الرهيب بين الشاعر ومجتمعه المتحجر .

بعد هزيمة حزيران صار لنا من نزار شاعر
ويناقش الحكام ويتلقى الصفعات الايديولوجية
شاعر منتم إلى تنظيم .

عبد الوهاب البياتي بدأ شاعراً شيوعياً منظماً وكانت رؤيا الحداثة (أو مشروعه للحداثة ، حسب مصطلح الياس خوري) تتلخص في الثورة المنظمة على الفقر والجمود الفكري : « الله والأفق المنور والعبيد » .

في الستينات – أي تماماً عند نقطة تحول نزار قباني – اكتشف البياتي أن الثورات التي قامت في الوطن العربي لا تلبي مطامح الشعب ، فعبر عن اشكالية الوضع الثوري العربي في القصائد التي أدرجها تحت عنوان « الذي يأتي ولا يأتي »، وهي لا تقتصر على ديوان واحدبل تشمل شعره في الستينات حتى هزيمة حزيران حين أعلن صراحة ادانته للأنظمة في رائعته «بكائية إلى شمس حزيران» والقصائد الي تلتها، حيث ختمها بتحوله إلى شعر أسطوري تماماً في « الكتابة على الطين » . ثم وجد أن الشكل الأسطوري لا يستوعب صبواته فتحول إلى التعبير عن العاشق – الثوري – الصوفي واستخلص أن الثورة مغدورة في كل العصور ..

هذا هو تاريخ الحداثة في أبرز خطوطه : الشاعر ــ الثائر ــ العربي ــ المستقبلي ، قادر على تطوير اللغة وشحنها بالحداثة إلى اقصى حد عرفه الشعر العالمي كله ــ لكن الشاعر لا يستطيع ان يسكن في بيت من النجوم، حتى ولو كان من صنع يديه. لا بد للشاعر أن يعود إلى الواقع العربي فيصطدم بجداره وينهار عاجزاً عن التعبيرعن مدى خيبته .

الياس خوري لا يرى جدار الواقع بل يرى ان الشاعر يصطدم بجدار اللغة . ولما كان المشروع النهضوي الماضوي ــ حسب تعبيره واجتهاده ــ قد انهار فلا بد أن تنهار اللغة . وكما تترك الدول العربية العلمانية مكانها للدويلات الطائفية التي يفرزها المشروع اللبناني ــ وهو الواقع العربي الوحيد الذي يتعرف عليه الياس خوري ــ كذلك تخلي اللغة العربية الفصحى مكانها للهجات العامية ، حسب ما خطط لها يوسف الخال :

« حين كتب يوسف الخال افتتاحية العدد (٣١) من مجلة « شعر » ، معلناً الاصطدام بجدار اللغة ، كان يشير إلى أزمة المشروع الشعري برمته . مأزق جدار اللغة هو مأزق مادة الشعر الأساسية ، أي مأزق كل شيء . وسوف يقود هذا المأزق إلى خيار اللغة الصوفية أو إلى ترميز الواقع والممارسة النضالية . لكن هذا التحول لن ينقذ الحركة الشعرية الحديثة من الجدار ، فالجدار ليس اللغة ، إلا بوصفها مؤشراً على تداعي العالم الذي بشرت به القصيدة ، وانهيار الرؤية النهضوية . وسوف يقود هذا الانهيار الدعوة إلى اللغة الحديثة (العامية) ، كتعبير عن عجز المشروع القومي ، فالحداثة تصل إلى نهايتها المنطقية ... » .

فهزيمة العرب في مواجهة الغزو الصهيوني والهجمة الامبريالية ، يترتب عليه عند الياس خوري سقوط اللغة العربية . لقد انهزمت أمم كثيرة ولكن لم تجد بين أبنائها من يجعل شرط انتصارها تخليها عن لغتها . ان الحداثة ليست

العامية . فالعامية قد تستوعبك أنت ويوسف الخال ، لأنها بالضبط لغة الماضي المنهار . أما المستقبل ولغته فيستكنان في الدولة القومية وفي اللغة العربية الفصحى . أي هما ما يزالان قائمين في صميم مشروع النهضة التي لما تتحقق بعد .

* * *

كيف نعتبر أن مشروع النهضة تحقق ، وكيف نعتبره قد انهار ؟ سنمشي مع الياس خوري إلى آخر الشوط :

« الحداثة كمشروع سياسي كانت محاولة للوصول إلى محاكاة النموذج ، والنموذج ينقسم إلى نصفين : نصفه الأول في عصور الازدهار العربي الإسلامي ، ونصفه الثاني في المغرب . وكانت خيارات الحداثة هي محاولة الجمع بين الماضي والماضي . ماضي العرب وماضي الغرب ، كي يصاغ من الماضيين مشروع جديد ، هو الحاضر الذي يتمرد على الانحطاط ، ويدخل في العالم . ولم يكن الخيار ممكناً خارج الدولة . أو أن الخيار بقي في حدود مشروع بناء الدولة القومية من أنطون سعادة إلى جمال عبد الناصر شكلت الدولة الموحدة القوية صورة الحقيقة المبتغاة . ففي بناء الدولة يتحقق الخلاص الجذري » .

« في بناء الدولة (القومية) يتحقق الخلاص الجذري » ــ هل هذا الهدف صحيح أم مغلوط ؟ وهل هو ممكن أم مستحيل ؟ وهل هو في صيرورة التحقق أم آيل إلى الانهيار والتلاشي ؟

الياس خوري يرى أن انهيار المشروع القومي في لبنان ، انهياراً ذاتياً لا دخل لأحد فيه غير العرب ، « هو مقدمة الانهيار العام القادم » ، أي مقدمة انهيار عربي شامل يجعل الحروب الطائفية تندلع وتأتي

علىآخر ما تبقى من الأخضر واليابس في الوجود العربي . وبرهانه قائم من تناقض المشروع القومي مع نفسه لسببين :

١ ـ وجود الدويلات الطائفية والنفطية والعشائر التي يجب كسرها عبر دمجها في دولة قومية موحدة .

٢ ـ وهذه الدولة ، الموحدة والموحدة ، هي صورة الدولة التي حققت التقدم الحاضري » .

بعبارة أقل غموضاً : ان الوجود العربي الراهن بشكله المجزأ يتناقض مع الدولة القومية ويقاومها ، وبالتالي فالحاضر العربي يقاوم المستقبل ، وينكفىء متحللاً إلى صورة الماضي الطائفي العشائري .

مرة أخرى :

« هدف الحداثة ، أفق الحداثة ، أزمة الحداثة ، بناء الدولة . من محمد علي إلى جمال عبد الناصر والثقافة العربية تنمو في الدولة ومن أجل بناء الدولة ... » .

الياس خوري يرى في فشل العرب في بناء الدولة ، وفي حرب لبنان التي يجعلها عربية صرفاً ، دليلاً على اخفاق مشروع النهضة .

وإذا كان في الوضع اللبناني ، الواضح جداً ، من الغموض أو الاغماض ما يمكن معه لأي باحث طرح ما يشاء من النظريات وسماع ما لا يشاء من الردود ، فقد خص الباحث هزيمة حزيران بتركيز خاص على اعتبار أنها برهان لا يدحض على « هزيمة الحركة القومية » بشكل عام ، والمشروع الناصري بصورة خاصة :

« كان المشروع السياسي (الثقافي) يتم داخل اتجاه يغلب عليه التكسر الاجتماعي : ازدياد التناقض بين الريف المتخلف والمدنية الحديثة ، مقاومة الأشكال الاجتماعية التي سميت تقليدية ، الانفصال بين الدولة والمجتمع . ولن تصل هذه التناقضات إلى مداها إلا بعد هزيمة الحركة القومية في حزيران، وبداية التفكك الاجتماعي: ١٨ و١٩ يناير (مصر) الحرب الأهلية (لبنان) إلى آخره ... هل كان هناك من مخرج غير الهزيمة الشاملة؟ « هل كان هناك من مخرج غير الهزيمة الشاملة ؟ »

لست أدري أين كان يعيش الباحث في الستينات . وبالتحديد بين الانفصال وهزيمة حزيران . ذلك أنه يتحدث عن « الحركة القومية » وكأنها حقيقة واحدة متلاحمة متماسكة في جسد متكامل . وبما أنني كناصري كنت مضطراً إلى الإقامة الجبرية في دمشق طيلة هذه المدة ، فانني أجزم بعدم وجود مثل هذه الحركة القومية المزعومة — بل انها لم توجد بعد إلى اليوم ، بالرغم من أن تباشير الانهيار والمبشرين به يتكاثرون كالفطر . ما أعلمه ، ويؤيده التاريخ والاحياء ، أن الحركات القومية خارج مصر تحالفت مع الحركات الشعوبية لتضرب المد الناصري — وأحيانا ما كان ذلك باسم الاشتراكية— وتنفرد بحكم الكيانات العربية المتناثرة . « الاشتراكية في بلد واحد هو بلدنا » كان شعارهم ولسان حالهم سواء في مصر أو الكيانات العربية الأخرى ، والذي أدى إلى هذا الوضع انهيار كل محاولات التفاهم بين القيادة الناصرية في مصر والحركات الشعوبية في الاقاليم العربية بين سنوات ١٩٦١ — ١٩٦٤ . حتى أن بعض الاشتراكيات العربية تحالف مع الشعوبيين ضد الوحدويين الناصريين في كل الأقطار العربية الثورية . كان الجميع يؤمنون بالمصير الواحد . ولكن أيا منهم لم يكتشف أن تحقيق المصير الواحد رهن بالخيار المطروح أمام الكيانات العربية ، بين مصر

واسرائيل . ولم يروا أن رفض مصر الناصرية وابعادها من الشرق الأوسط سيحدث فراغاً اسرعت اسرائيل إلى ملئه بقوتها الأميركية . فهزيمة حزيران هي هزيمة للكيانات الإقليمية ، للاشتراكية في قطر عربي واحد ، لليسار الإقليمي الذي لا يريد مصربعبد الناصر أو بدونه . لينفرد وحده بمغانم الحكم . وقد اثبتت حرب تشرين ، اعادها الله والعرب بكل خير ، أن التنازل عن الدعاوى الإقليمية شرط مسبق لكل عمل وحدوي ، وان مشروع النهضة أقرب إلى التحقيق من حبل الوريد ، وان كل أسباب الخلاف مع عبد الناصر مزاعم قابلة للطي في دروج النسيان.. لكن اميركا كانت قررت أن تملأ بنفسها فراغ الشرق الأوسط ــ الفراغ الذي احدثته هزيمة المد الناصري وليس هزيمة حزيران .

أنا لا أزعم بأن الهزيمة ما كانت لتحدث لو أن دولة الوحدة كانت قائمة . فالدول تهزم ، ، وانظمة الحكم تنهار ، لكن هذا لم يكن ليعني زوال الفكرة القومية أو فشل مشروع النهضة . لقد كانت الناصرية تتمة شرعية لتطلعات مشروع النهضة ، فهي مصالحة الأمة العربية بين ماضيها ومستقبلها ، بين واقعها المجزأ وتمردها عليه ، حتى بين مختلف طوائف الأمة وطبقاتها . والذين رفضوا هذه المصالحة رفضوها وهم يتجاهلون الوجود الإسرائيلي ــ كما فعلت تماما دراسة الياس خوري .

والأن ، بعد أن ولى عهد الناصرية ، وسحبت مصر ، وعجزت الاشتراكيات القطرية عن التفاهم ، ومحيت نتائج حرب تشرين وحرب لبنان ، ما العمل ؟

الحل الوحيد هو في الرجوع الى المشروع النهضوي ، لا لأنه سلفي ، بل لأنه مشروع المستقبل عبر حركة عربية واحدة ، وليس الحل في التخلي عنه أو التسليم بفشله . أن المسألة اعتقادية بالدرجة الأولى ، وان الاعتقاد بفشل المشروع النهضوي يقود من سوء فهم تاريخ الأمس إلى سوء تفسير

أحداث اليوم . لأن اختلافنا حول بؤرة الهزيمة يقضي بنا إلى الاختلاف حول معرفة من المسؤول عن الهزيمة ، ومن هو الطرف المهزوم .

الياس خوري يرى أن مشروع النهضة هو المهزوم ، وبالتالي فالمسؤول هو الناصرية ، دولة وتياراً فكرياً قومياً وحدوياً ، بدليل قوله :

« .. وعلى أساس هذه التناقضات شكل المشروع القومي الناصري أفق مرحلة تاريخية وإطارها . وداخل هذا المشروع حاولت الثقافة أن تعيد صياغة فهمها لمشكلة الماضي . إذ بدا أن المشكلة الأساسية المطروحة على المستوى الثقافي هي مشكلة اعادة صياغة الماضي ، وكأن التحدي الغربي كان تحدياً لهذا الماضي بالذات . لذلك اقترحت صورة الدولة القومية بصورة الانبعاث : بعث الماضي ، بعث الأمة » .

إن هذا الكلام لا يثبت أمام الواقع .

١ ـ الناصرية هزمت أمام الكيانات القطرية .

٢ـ الكيانات القطرية هزمت في حرب حزيران ١٩٦٧ .

٣ـ المشروع القومي الناصري كان مشروع المستقبل . مشروع الدولة القومية الواحدة التي يمكن أن تشكل تراكماً من أجل التصنيع الذي يجد سوقاً داخلية كبيرة لتصريف منتجاته .

٤ـ الإشتراكيات القطرية لم تعجز فقط عن رد التحدي الخارجي ، بل إن انغلاقها على نفسها أدى إلى اسقاط فكرة النهضة القوميه المستقبلية ـ فالاشتراكية القطريه صنفت كل وحدوي بأنه يميني ـ كماأدى إلى تفسخ هذه الكيانات من داخلها .

الظاهرة الأخيرة ، ظاهرة تفسخ الكيانات من داخلها ، هي بالضبط

نتيجة مباشرة لسقوط الناصرية كمشروع قومي . فما دامت الفكرة القومية قوة محركة للجماهير ، ظلت المجتمعات الكيانية في مرحلة انفتاح مستمر بعضها على البعض الآخر : مجتمعات القرى ، مجتمعات الطوائف ، مجتمعات الأحزاب ، مجتمعات الكيانات . أما حين انغلق كل كيان على نفسه فإن أفق الانفتاح على المستقبل القومي انحسر . وعادت كل طائفة الى تشكيل نفسها على صورة الكيان ، فانغلقت على نفسها بالضرورة : أعيد تشكيل الأحزاب كما كانت وأعيد تشكيل الطوائف كما كانت ، عندما أعيد تشكيل الكيان كما كان .

خلال اعادة عملية التشكيل عادت بالضرورة الذاكرة العثمانية ، وشيئاً فشيئاً طغت هذه الذاكرة على الأحزاب السياسية : فبدلاً من أن يؤدي الانفتاح على المستقبل القومي إلى تكيف هذه المجتمعات مع مشروع النهضة ، أفضت العودة للكيان إلى اعادة تشكل هذه المجتمعات بحسب النموذج العثماني السابق ، فبدأت كل طائفة تبحث عن امتيازاتها العثمانية عبر القنوات السياسية في الكيان . وانتهت هذه العملية إلى التهام البنية القوية للبنية الضعيفة ، وبذلك حلت الطوائف محل الأحزاب في عملية نكوص اجتماعي فريدة من نوعها في التاريخ لأن المفهوم الطائفي أقوى وأرسخ من المفهوم الحزبي السياسي العلماني .

على الصعيد الثقافي انبرى الفكر الطائفي يؤكد على الامتيازات الممنوحة أيام السلطنة العثمانية . وقد بدأت هذه العملية في أوائل الستينات : لكي يطرد الفكر الكياني فكر الوحدة القومية الناصرية ، رجع إلى ماضي الكيان وبعث الشخصية الإقليمية من خلاله . وفي خطوة تراجعية أخرى ، انبعث الماضي العثماني بامتيازاته الطائفية فتفسخ الكيان وانتحر .

أخلص من هذا إلى تقرير حقيقة أساسية ، وهي أن الفكر الإقليمي ، هو الفكر الماضوي العثماني . أما الفكر الوحدوي ، مشروع النهضة ، المشروع القومي الناصري ، فهو فكر المستقبل ، فكر الصيرورة ، فكر التقدم والتطور . وبالتالي فإن الياس خوري يناقض الحقيقة على طول الخط حين يقرر أن « المشكلة الأساسية المطروحة على المستوى الثقافي (أمام المشروع القومي الناصري) هي مشكلة اعادة صياغة الماضي » . فالمشكلة الماضوية كيانية اقليمية بالتخصيص. أما المشكلة المستقبلية فهي من اختصاصات الفكر القومي وحده بالضرورة .

يترتب على هذا الفهم العكسي ، قلب الأدوار على المسرح الثقافي . فيرى الياس خوري أن بعث الماضي هو الذي اقترح صورة الدولة القومية بصورة الانبعاث . وكأن العرب يريدون اعادة الخلافة الإسلامية بدلاً من انشاء دولة قومية حديثة عقلانية علمانية .

إن إعادة تشكل الكيان الإقليمي بالرجوع إلى ماضيه السياسي القريب الحديث وماضيه الطائفي العثماني أدى إلى أن :

١ — « تتحول المشكلة الطائفية إلى المشكلة الأولى في المجتمع العربي المشرقي » — ضمن الكيانات المنغلقة .

٢ — « تنعكس هذه العلاقات الفعلية على القوى الاجتماعية . عبر تفتيت متزايد لها وتوحيد قسري يتم فقط على مستوى جهاز الدولة الذي يتحول إلى مجرد أداة نهب » — .ضمن الكيانات المنغلقة .

ضمن هاتين الظاهرتين الأقليميتين ، ما هو دور « المثقف » الذي لا ينطلق من منطلقات قومية وحدوية نهضوية ؟

كل منطلق غير قومي غير نهضوي هو فكر اقليمي انعزالي .. وبالتالي

فإنه إذا التزم بالسلطة الإقليمية يقتصر دوره على التبرير والتزوير ، بغية إبقاء السلطة في يد الحاكم القائم لأن المفكر مضطر إلى ترويج الواقع من ايديولوجيا مفترضة . وإن كان المفكر يتكلم من موقع المعارضة للسلطة القائمة فسوف يكون طائفياً بالضرورة لأن الطائفة هي الأداة الوحيدة لتحقيق الفكرة — بعد تجديد شكلها ضمن تنظيم حزبي ينطلق من الاعتراف بالكيان لاسباغ الصفة العلمانية الوطنية الكاذبة على المشروع الطائفي . وهكذا ترى أن الكتائب مثلا تتحدث باسم كل لبنان في حين أنها لا تسيطر على كل الطائفة المارونية الموعودة بالامتيازات العثمانية . ومهما يكن من أمر فكلا المفكرين ، المؤيد والمعارض ، لا يضعان وجود الكيان موضع الشك . لذلك فإن المفارقة التي لم يلحظها أحد من المنظرين أن الأيديولوجيا الكيانية تزداد رسوخاً كلما ازداد تفسخ المجتمع إلى طوائف وكلما تنازعت هذه الطوائف داخل الكيان ، لأن الفكرة الطائفية تعي تمام الوعي أن لا حياة لها خارج الأيديولوجيا الكيانية .

من هنا وجد الفكر العربي غير القومي نفسه يدور في فراغ ، أما الفكر القومي فقد سقط مثخنا بالجراح أمام جدران الأيديولوجيات الإقليمية والعالمية على السواء . وبما أن « الرواية هي العالم كما هو : أي كما يقدم نفسه في الوعي » — كما يقول الياس خوري ، بحق — وجدنا أن معظم الروايات العربية في كل الأقطار تقدم مشكلة ولا تقدم حلاً أو رؤية ، كما أظهرت ذلك دراستنا « سيزيف العربي يمشي على محيط الدائرة » . فالالتزام المفروض على الروائي قد حصر المخيلة في اطار الواقع اليومي المحلي . وهو واقع عقيم عكست الرواية عفمة بكل صدق ودون قصد. وهنا تنكشف أزمة الإبداع العربي بوصفها أزمة تسليم بالأمر الواقع والتخلي عن تجاوزه بواسطة القيم والرؤى التي طرحها مشروع النهضة لإنشاء الدولة القومية الواحدة لمجتمع عربي اشتراكي موحد .

إن الروائي العربي في وضعه الراهن ينضوي تحت صف طويل من الأدباء العرب الذين يعرفون ما لا يريدون ولا يعرفون ما يريدون . وهذا الصنف من الأدباء يمتد من المحاولات الأولى التوفيق الحكيم ومحمود تيمور إلى اليوم ليشمل أدباء الالتزام بكل أنواعهم : فهم لا يريدون الاستعمار ولا يريدون الإقطاع ولا يريدون الشيوعية ولا يريدون الرأسمالية ولا يريدون الكيان ولا الوحدة . لا يريدون وكفى . وقد ازدهر هذا الاتجاه كثيراً عقب هزيمة حزيران، فالكل لا يريدون الهزيمة ولكن لا يعرف أحد كيف السبيل إلى النصر . وقد يحتاج المرء إلى كثير من روح السخرية لكي يتتبع المسار الفكري بعد الهزيمة . فالأدباء الملتزمون – أي الملحقون بأنظمة الحكم ألقوا بعار الهزيمة على الشعب ، أما الأدباء الذين هم خارج المؤسسات فقد ألقوا االوم على الأنظمة . وسوف أعود إلى نوعين أدبيين أهملهما الياس خوري ، وهما القصة القصيرة والمسرح عقب هزيمة حزيران .

فمن الظواهر اللافته للنظر أن مسألة التاريخ العربي والرجوع الى أحداثه تشكل أحد الخطوط الرئيسية في ملامح أدب السبعينات . وقد اعتمد كل من زكريا تامر وسعد الله ونوس على حوادث في التاريخ العربي . فوجه زكريا تامر اللوم الى الأنظمة بوصفه كاتباً مستقلا عن المؤسسات ؛ أما سعد الله ونوس فإنه في كل ما كتب يلقي اللوم على الشعب – وعلى صعيد الرواية فإن هاني الراهب « الملتزم » يخصص رواية » ألف ليلة وليلتان » لتبرئة أنظمة الحكم وادانة الشعب .

إن زكريا تامر لا يهتم في قصصه بالتحقق التاريخي للشخصية المنتخبة لأنه لا يهتم ببعث الماضي ولا تمجيده ، لكنه يحاكم الماضي على ضوء المفهومات العربية المعاصرة فيتهاوى الماضي العربي المجيد بين يدي هذه المفهومات ، ولا يسترد اعتباره إلا حين ينتصب ليحاكم الحاضر .

في قصة « الذي أحرق السفن » ، يساق طارق بن زياد إلى المخفر حيث يبدأ الشرطي في استجوابه بالحوار التالي :

« — طارق بن زياد .. أنت متهم بتبديد أموال الدولة » .

« — مخطئون . أنا لم أبدد أية أموال » .

« — ألست أنت الذي أحرق السفن ؟ » .

« — حرق السفن كان لا بد منه لكسب النصر » .

« — لا نريد سماع أعذار . أجب عن سؤالنا : هل أحرقت السفن أم لم تحرقها ؟ » .

« — أنا أحرقت السفن .. » .

— .. هل حصلت على اذن من رؤسائك بحرق السفن ؟ ».

« — اذن ؟ الحرب تختلف عن الكلام في المقاهي والشوارع » .

ولا يلبث أن يتعالى الصياح :

« — أنت خائن .. حرق السفن كان ضربة لقوة الوطن » .

وفي قصة ثانية تساق رفات عمر الخيام إلى المحاكمة بتهمة « كتابة شعر يمجد الخمرة ويدعو إلى شربها » ... قد تقولون أن التهمة قديمة ، لكن حيثيات الحكم جديدة . فالدعوة إلى الخمرة حسب ما يقول القاضي في حكمه على المتهم — « دعوة سافرة إلى استيراد البضائع الأجنبية ، وتنفيذ لمخطط مشبوه يهدف إلى اثارة الشغب » .

وفي قصـــة نشرها الكاتب مؤخراً نجد أن تمثال يوسف العظمة قد تحرك . — ويوسف العظمة هو وزير دفاع الحكومة الفيصلية التي اسست في دمشق عام ١٩١٨ ، وقاد الجيش العربي في معركة ميسلون التي استشهد

فيها أمام جيوش الاستعمار الفرنسي المندفعة إلى دمشق .

يسمع التمثال صوت استغاثة فوق سماء دمشق فيتحرك ، لكن الحارس الليلي يستوقفه مستغربا كونه يحمل سيفاً في يمينه ، فيخبره الرجل بأنه وزير دفاع وان حمل السلاح مهنته لكن الحارس يسخف كلام الرجل ، وحجته بأن « الوزير لا يمشي في آخر الليل كالشحاذ بل يركب سيارة طويلة عريضة ، والوزير لا يحمل السلاح بل يرافقه دائماً شرطي مسلح بمسدس » . وأخيراً يساق الرجل إلى مخفر وفي أثناء الإستجواب يعود إلى ذاكرته المشهد التالي :

(وانفجرت قنبلة فوق أرض ميسلون ، وأصابت شظاياها ساعد يوسف العظمة ، فهرع إليه طبيب وشرع يضمد جرحه وهو يقول له بلهجة متوسلة :

– وقوفك هنا يعرض حياتك للخطر .

– مهمتي اليوم أن أحارب العدو وأهلك لا أن أهرب وأنجو .

– ولكن قوات العدو تفوقنا سلاحاً وعدداً .

– ماذا تقترح ؟

– الانسحاب سيحافظ على أرواح رجالنا .

– اذن أنت تقترح الهرب ؟

– إني أقترح الإنسحاب لا الهرب .

– الانسحاب والهرب أمر واحد ، لأن الوطن في حال الانسحاب أو الهرب سيترك للعدو ليستولي عليه) .

ماذا يريد القصاص أن يقول؟ انه يريد أن يظهر أن الأطر والمفهومات

التي تحكم حياتنا الراهنه لو تحكمت بحياة من قبلنا من مفكرين وشعراء وقواد عظام لسحقتهم واهانتهم ومنعتهم من أن يكونوا ما كانوا عليه من الرفعة وحرية الضمير والمبادرة في الازمات . ويريد بالتالي أن يقول إن الأنظمة والمناهج التي تسير الحياة العربية الحاضرة هي قيود تمنع الإبداع والمبادرة والفداء . بطبيعة الحال ، إنه لا يقول ذلك مباشرة . إنه يضع بطل الماضي بين قيود الحاضر بلا شفقة ، وبطريقة تجريبية تماما ، فيظهر البطل ليس بطلا وانما يمسخ إلى قزم مدان . ولا يبقى للقارىء أمام هذا المأزق سوى طريقتين : اما أن ينكر بطولة الماضي وروعته دفاعاً عن المؤسسات القائمة واما أن ينبذ المؤسسات القائمة دفاعاً عن الحرية الداخلية للإنسان العربي ودفعاً له في طريق التفتح والانطلاق .

هذه الحساسية تجاه المؤسسات القائمة للجم الحياة العربية لا تقتصر على الجيل الذي تجاوز الأربعين من عمره ، بل نجدها أشد ارهافا لدى الجيل الجديد ممن لم يبلغ الخامسة والعشرين . أقرؤوا الصفحات الأدبية التي يحررها هؤلاء الشبان ، قد تجدون عشوائية في التعبير والتواء في الصور . غير أن ذلك كله يتكشف عن رؤية مريرة لواقع متعثر مقيد وأعماق تطفح بالتحدي. غير أن سعدالله ونوس يضع اللوم على الناس لأنهم يستمرئون أغلالهم.

مسرحيات الاسقاط التاريخي :

لقد كثر الأخذ والرد حول مسرحية سعد الله ونوس « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » إلى حد لم يعد من المجدي معه مناقشتها خاصة وأن أهميتها تزداد تضاؤلا بقدر ما تزداد بعداً عن هزيمة حزيران . فهي بالتالي مسرحية لبت حاجة اجتماعية بعيد وقوع الكارثة ، عن طريق اعتمادها على تصوير الواقع والاستئناف إلى وعي الجمهور العارف والمشارك . فمن الإنصاف لأنفسنا وللكاتب وللواقع المسرحي أن نختار انتاجه الذي تلا تلك

المسرحية ، وهو مسرحيتا « الفيل يا ملك الزمان » و « مغامرة رأس المملوك جابر » المنشورتان في كتاب واحد صدر عن وزارة الثقافة في دمشق عام ١٩٧١ .

تبدأ مسرحية « الفيل يا ملك الزمان » بمشهد جمهور يتحاور متظلما من فيل الملك الذي داس طفلا في أثناء تجواله في حوارى المدينة، فكانت هذه الحادثة مناسبة ليثور الناس على عشرات الحوادث المماثلة التي ارتكبها الفيل ، من دخول في دكان أو دهس خروف أو تكسير أشجار ، وما إلى إلى ذلك ، مما يجعل من الفيل مشكاة يعاني منها سكان المدينة الأمرين . من بين الأصوات الغائمة لأغفال من الرجال والنساء يرتفع صوت لرجل واع نعرف أن اسمه زكريا — وهو الوحيد الذي يفوز بالتسمية من المؤلف . يقترح زكريا على الجمهور تأليف وفد يذهب إلى الملك ليحتج على تصرفات الفيل . غير أن الناس يحجمون بادىء الأمر بدعوى أن الملك يحب فيله إلى درجة أنه يطعمه بيده ويشرف على حمامه بنفسه. غير أن زكريا يصر على موقفه ويقنع الرجال الوجلين المترددين بالذهاب إلى القصر . يجتمع الجميع في ساحة البلد ويبدأ زكريا يعودهم على النظام بأن يوحدوا أصواتهم ويسردوا بلسان واحد الأذى الذي أنزله الفيل بهم كلما تقدمهم بالحديث أمام الملك بقوله : « الفيل يا ملك الزمان » . ونشهد التدريبات على هذه الشكوى المنظمة مدة تكفي لإقناعنا بأن العامة أتقنتها . وفي المشهد الثالث نرى العامة ومعهم زكريا أمام قصر الملك ينتظرون الأذن بالدخول . ولا يطول انتظارهم قبل أن يسمح لهم بالدخول ، غير أن الحارس يذكرهم :

« قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيدا ، وانفضوا ثيابكم كيلا يهر منها قمل أو براغيث ، وأهم من كل هذا أن تدخلوا بنظام وأدب . اياكم أن تلمسوا شيئاً . وتذكروا أنكم لستم على مزابلكم بل في قصر

الملك » ص ٢٩ .

داخل القصر ، نرى العامة تنبهر من وهج الذهب والسلاح وقسمات الجنود الجامدة . لكنها تمثل بين يدي مليكها اللبي يأذن لها بالكلام . يتقدم زكريا ويبدأ : « الفيل يا ملك الزمان » متوقعاً أن تردد العامة وراءه المظالم التي لقنها اياها . غير أن أحدا وراءه لا ينبس ببنت شفة . وبعد أن يردد جملته عدة مرات يدرك أن الناس خذلوه وأن خذلانهم يوقعه في مأزق وأن عليه أن يخرج نفسه من مأزقه هذا ، فيسعفه ذكاؤه بأن يطلب للفيل فياة تؤنس وحدته .. ويخرج الناس وقد تضاعف بلاؤهم نتيجة تخاذلهم .

هذه هي الحكاية الشعبية كما هي ، وكما سردها المؤلف دون زيادة ولا نقصان . وقد سمعتها وأنا صغير من قريبة عجوز ، وحين كبرت أعدت النظر فيها لاستخلص مغزاها ، وهذا ما لم يفعله المؤلف . ان العامة يروونها مثلاً على « الحظوة » أو الحذق أو حسن التخلص من المواقف المحرجة وقدرة الشخص الذي يتصف بهذه الصفة على قلبها إلى صالحه . كما يروونها دليلاً على تقاعس الناس أمام السلطان وتلجلج ألسنتهم أمام هيبته . أما الكاتب الذي يفترض به أنه واع ومثقف فانه إذا رواها كما هي ، بحرفيتها ودون اجتهاد ، فان روايته لها لا تكتفي بتكريس الانتهازية الفردية ولكنها — وهذا أسوأ تساهم مساهمة مكتوبة وواعية بادانة الشعب ، بادانة الجماهير المظلومة المسحوقة المستلبة . ان أية نظرة إلى التاريخ تحجم عن مثل هذا الموقف ضد الجماهير . وان أية نظرة إلى علم الاجتماع لتكذب تكذيباً قاطعاً مثل هذا الرأي . ان الناس يختارون من بين المثقفين والواعين أفراداً لينطقوا بلسانهم ، والتاريخ وعلم الاجتماع يحدثاننا بأن الطبقة المثقفة تخون الشعب أما الشعب فلا يخون نفسه . وبخاصة إذا وجد من يبث فيه الوعي لقضاياه . لقد قام بطل المسرحية « زكريا » بنشر الوعي وتنظيم الاحتجاج ضد اطلاق الفيل في

المدينة ، وكان من واجبه أن يتكلم أمام الملك حتى لو أن الناس خذلوه . فضلاً عن أنه لو تكلم لما خذله الناس ، لأنه حين كلمهم في الساحة العامة ترددوا قليلاً ثم شايعوه : ومن المحتمل أن الموقف قد يتكرر حين أصبحوا في القصر . لكن زكريا لمس تهيب العامة فتخاذل وخذل الناس .. دون أن يجد من يديه على موقفه ، ولو كان مؤلف مسرحية . ان المسرحية تقوم على افتراض عقد غير مكتوب يتعهد بموجبه الشعب أن يساند المثقف ، فإذا خاف الناس جاز للمثقف أن يبحث عن خلاصه الفردي . فهل هذا صحيح ؟

هذا من حيث الموقف وتبعاته التاريخية والفكرية ، أما من حيث التطوير المسرحي لحكاية شعبية فماذا أفاد المسرح من تسجيل الحكاية كما وردت على ألسنة العامة ؟ أين جهد المؤلف إذا اكتفى بأن يقتبس ولم يؤلف ؟ وأين المقدرة الفنية على خلق الشخوص واحداث المواقف وتطوير الأزمة وتصعيدها حتى تنتهي إلى استشهاد البطل وموته الفاجع ؟ أما كان الأجدر بالمؤلف لو أعاد النظر في توزيع المسؤوليات بحيث يجعل البطل اما شهيداً — ضحية خوف العامة ، واما انتهازياً يخون الناس الذين وكلوه ؟ ولو فعل المؤلف ذلك أما كانت الحكاية قد طورت نفسها إلى مسرحية مأساوية أو كوميدية تحمل مضموناً سياسياً في الحالتين ؟ ألا تقع تبعة القصور المسرحي على القصور الفكري في فهم الحكاية وتطويرها ؟فإذا أعفينا المؤلف من الفهم السياسي فكيف يعفي نفسه من الفهم الأدبي ؟ ألا يرمز « الفيل » في الحكاية الشعبية إلى القوة العشواء التي تفعل ما تشاء وما لا تشاء دون أن تكون مسؤولة تجاه أحد ودون أن يجرؤ أحد على وضع حدود لعشوائيتها ؟ أما كان يجدر بالمؤلف أن يطور هذا الرمز الفني — رمز الفيل — إلى ما يوحي يتلك القوة العشواء إضافة إلى أن يسمعنا أصوات الناس تشكو من الغلاء وارتفاع الضرائب وو ... الخ ؟ أولا يتساءل المتفرج حين تعرض عليه حكاية يعرفها عن سبب عرضها دون التصرف بها ؟ وهل يتوقع المتفرج أن ينقلب المسرحي إلى حكواتي يسرد عليه

الحكايات كما وردت من الأسلاف ؟ وإذا انقلب المسرحي إلى حكواتي فماذا يتبقى للحكواتي ؟ تلك هي الأسئلة التي تثور في ذهن القارىء والمشاهد حين يطلع على نص معروف من الفولكلور تعهده كاتب مسرحي بالمعالجة المسرحية، غير أن هذه الأسئلة لا تجد جواباً عنها في النص المكتوب لأنه نص اكتفى بتحويل الحكاية إلى حوار يفتقد إلى أي احساس مسرحي بالفاجع أو بالمضحك.

المسرحية الثانية في الكتاب اسمها «مغامرة رأس المملوك جابر» . تجري المسرحية في مقهى ينتظر زبائنه وصول الحكواتي أبي مؤنس ، ويرجون منه أن يروي سيرة الملك الظاهر . غير أن الحكواتي يصر على رواية حكاية المملوك جابر . وحين يبدأ الحكواتي بالسرد نحصل في المسرحية على بداية ثانية نشاهد فيها عامة بغداد تتحدث عن الطبقة الحاكمة : الخليفة والوزير والولاة وقاضي القضاة . فهم «لا يطلبون من عامة بغداد رأياً أو نصيحة . يأمروننا بالبيعة فنبايع ويأمروننا بالطاعة فنطيع . ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان . تعلمناه من الجلادين وسياطهم المرصعة بالمسامير» ص ٥٢ . ثم ينسحب ممثلو العامة الذين هم بلا أسماء ليقدم لنا الحكواتي المملوك جابر والمملوك منصور والجارية شمس النهار وخادمتها زمرد والوزير والخليفة وما يدور بين هؤلاء . وبذلك نحصل على بداية ثالثة للمسرحية . الحوار الأساسي بين جابر ومنصور يدلنا على الخلاف الناشب بين الملك والوزير . حين ينتهي المشهد يعود الحكواتي ليخبرنا أن الأنباء تسربت بالخلاف من القصر إلى العامة ، وانعكست ازدحاماً على الأفران . فيعود ممثلو العامة الذين ظهروا في البداية الثانية للمسرحية ويقفون ساعات طويلة أمام الفرن يتناقشون فيما يجري . ويتميز بينهم (الرجل الرابع) بوعي غامض يجعله يسأل عن سبب الخلاف ويتلقى الجواب الأبدي : «من يتزوج أمنا نناديه عمنا» ص ٧٩ ، فيعترف (الرجل الرابع) بأنه خرج عن هذه القاعدة فلاقى السجن والتعذيب جزاء له .. لكنه ما يزال مصراً على شجب هذا السلوك من عامة بغداد (ليس

هنا طريق الأمان) ص ٨٢ .

يتدخل الحكواتي ليسرد لنا ما يجري في قصر الوزير محمد العلقمي ، ثم يظهر المملوكان جابر وياسر لنعلم من ياسر أن أبواب بغداد مغلقة بأمر من الخليفة ، وأن الوزير غاضب حائر لأنه يريد أن يوصل الرسالة و « لا شك أنه يعطي أي شيء من أجل وصول هذه الرسالة » ص ٨٧ . وفي هذا المأزق يجد المملوك جابر فرصته . ثم يظهر مشهد آخر يتحاور فيه الوزير والأمير عبد اللطيف حول ضرورة إيصال رسالة لطلب غزو أجنبي (يأتي ليحمي مصالحنا ويجهز لنا كرسي السلطة) كما قال الوزير ص ٩٣ . يخرج الأمير عبد اللطيف ويدخل المملوك جابر ، وبعد تملق طويل يعرض المملوك على الوزير أن يحلق شعر رأسه ويكتب الرسالة على فروة رأسه ثم ينتظر حتى ينبت شعر رأسه فينطلق بالرسالة تحت سمع الحراس وبصرهم دون أن يجدوها في ثيابه أو جسده مهما فتشوا . ينقطع المشهد لنرى تهليل الزبائن في المقهى لهذه الفكرة ثم نعود لنشهد المملوك جابر وهو يحلق رأسه ثم الوزير وهو يكتب الرسالة ويسجن المملوك إلى أن ينبت شعر رأسه . تعقب ذلك استراحة يقطع فيها الحكواتي السرد ويعود الزبائن إلى التعليق إعجاباً بالمملوك (بمثل هذه الفطنة والجرأة يستطيع أن يتسلق عرش سلطنة) ص ١١٧ . وحين يعود الحكواتي يظهر الخليفة والأمير عبد الله لنعرف أنهما قررا طلب النجدة من الولاة مهما كانت المخاطر ، ثم يتحاوران حول تمويل الجيوش من التجار أولاً ويتفقان ثانياً على فرض ضريبة مقدسة تدفعها العامة لحماية العرش ، والمشهد الذي يليه مشهد عامل وزوجته وطفلهما يكاد يموت من الجوع فلا يجدان حلاً إلا بأن تزور الزوجة جارهما المحتكر ، وتقول له زوجته (انك تعرف ما يعنيه الذهاب إلى بيته) ص ١٢٨ ، وينتهي المشهد وهما مترددان في خطتهما ، بينما يعلق أحد زبائن المقهى (في النهاية لا تقع إلا على رأس

المساكين) ص ١٢٩ . ثم يعقب ذلك مشهد جابر وزمرد ، ولدهشتنا لا نرى مشهد عاشقين بل مشهد رجل يشتهي امرأة وينتظر وصالها (كلها فترة وتمر .. عندئذ سأحتوي هذا الجسد الذي يكويني ولن أدعه يفلت مني إلا بالموت) ص ١٣١ . وأخيراً يلتقي الوزير بجابر ويقرر أن شعره قد نما بشكل يكفي لتغطية الرسالة فيأذن له بالسفر فيسافر ، وبين حسد المماليك وحماسة الزبائن نرى أهل بغداد يعانون الجوع والسياط لاستيفاء الضريبة المقدسة . أما المملوك جابر فيصل أخيراً إلى ديوان الملك منكتم بن داود وابنه هلاوون فيحظى بمقابلته ويحلق شعره ويقرأ الملك الرسالة فيستدعي الجلاد لهب ويأمره بأن يأخذ المملوك جابر ، ثم يأمر بتجييش الجيوش لفتح بغداد بعد أن تعهد له الوزير بفتح أسوارها من الداخل .

المشهد الأخير يطل على المملوك جابر في غرفة التعذيب وقد أوثقه الجلاد لهب بالسلاسل ثم وضع رأسه (على القاعدة الملطخة بالدم اليابس ، وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده) . ووسط احتجاج الزبائن في المقهى على هذا الفعل الشنيع يقرأ الحكواتي نص الرسالة التي كتبها الوزير على رأس المملوك : « نعلمكم أن الوقت قد حان وفتح بغداد صار بالامكان .. فجهزوا جيوشكم .. ونحن هنا نتكفل بالعون وفتح الأبواب .. وكي يظل الأمر سراً بيننا اقتل حامل الرسالة من غير اطالة » .. وبعد ذلك يروي لنا الحكواتي كيف اجتاحت « جيوش العجم » بغداد وأحرقتها وقتلت كل من فيها . ثم تختم المسرحية بمشهد زمرد تحمل رأس المملوك والمجموعة تقول : (إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل ، لا تنسوا أنكم قلتم يوماً : فخار يكسر بعضه .. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا) . وهكذا يغلق الستار ثم ينصرف الزبائن متذمرين فيغلق المقهى أيضاً .

هذه هي المسرحية ، قدمت بعرض وصفي مطول بعض الشيء ، لكي

نتوسع قليلاً في مناقشتها . ومن الانصاف بادىء ذي بدء أن نقول ان المسرحية لا تعالج سقوط بغداد ، على الرغم من أنها تدور حول الموضوع وفي نفس تلك المرحلة وأحداثها . ان سقوط عواصم الامبراطوريات كان مصدر الهام لكبار الفنانين في كل العصور ، على اعتبار أنه نقطة تحول في تاريخ الأمة . نقطة تتكشف عندها كل سلبيات العصور السابقة ، وتتفرع عنها قوى جديدة تخطط لمراحل تاريخ مقبل وسيادة أمم أخرى . ولا يشذ سقوط بغداد عن ذلك . وإن كان يفوقه في أن الدمار الذي حل ببغداد والعراق قل له مثيل. فقد قتل ما يقرب من مليون عربي وأحرقت المباني والمكتبات التي جعلت بغداد منارة العلم والثقافة لمدة خمسة قرون أو أكثر .

والحقيقة أن التاريخ يروي من الحقائق ما يخلق أبعاداً للمأساة تستحق التأمل : ففي سنة ١٢٤١ م توفي جنكيز خان وخلفه على عرش المغول في المشرق حفيده هولاكو . كان جنكيز خان قد اجتاح بخارى وسمرقند وبلخ فأتم هولاكو احتلال خراسان خلال عشر سنوات وصار طريق العراق مفتوحاً أمامه . في سنة ١٢٥٦ م أرسل هولاكو إلى المستعصم انذاراً نهائياً يخيره بين التسليم أو تدمير بغداد . تردد الخليفة وطلب المفاوضات . وفي حزيران ١٢٥٨ م بدأت قطعان المغول تحاصر بغداد . وحين تحقق المستعصم من أن الواقعة وقعت أرسل وزيره العلقمي ليطلب شروطاً للصلح. ولم يكن هناك خلاف طائفي بين الخليفة ووزيره ، وإن وجد فقد ظل مكتوماً ومن جانب واحد هو جانب الوزير . وبدافع التمزق الطائفي يتواطأ الوزير مع هولاكو الوثني ضد الخليفة المستعصم ، فيساعده على احتلال الكرخ في الجانب الغربي من بغداد . غير أن الخليفة لا يكتشف خيانة وزيره فيرسله مرة أخرى إلى هولاكو ليعرض عليه استسلاماً غير مشروط ، فيتواطأ هولاكو مع العلقمي مرة أخرى ويحمله رسالة يؤمن فيها الخليفة على نفسه وعرشه وأمواله إذا سلم نفسه وأتباعه . فسار الخليفة بصحبة وزيره على رأس أسرته وأتباعه وموظفيه

وحرسه ، مما يبلغ عدة مئات ودخل إلى خيمة هولاكو . حين استقر بهم المقام أطبقت عليهم جحافل المغول فأفنتهم عن بكرة أبيهم ، رجالاً ونساءً وأطفالاً وشيوخاً وعلماء وضباطاً .. وكان عملاء العلقمي في المدينة قد فتحوا الأبواب فتدفقت قطعان المغول لتسوي المدينة العظيمة بالأرض ، لا تستثني غير الكنائس ومن اعتصم بها لسببين : الأول أن زوجة هولاكو كانت ميسحية ، والثاني أن ملك بيزنطة الأرمني كان قد عرض على هولاكو حلفاً ، يستعيد بموجبه البيزنطيون القدس مقابل مساعدة هولاكو على هزيمة العرب . وقد بارك بابا روما هذا الحلف وصار يخاطب هولاكو في رسائله إليه « يا صاحب الغبطة » طامعاً في أن يلبي دعوته ويخرج من الوثنية إلى المسيحية)» .

هذه هي الخطوط العريضة للملابسات الداخلية والخارجية لسقوط بغداد ، لسقوط الحضارة العربية ، لتمزق الوطن العربي وما تلاه من نوم العصور الذي لم ينته تماماً في أيامنا هذه . وهذه هي نقطة التحول من قبول العرب للأمم الأخرى على أساس المشاركة في السيادة إلى استكانة العرب للسيادة المطلقة تمارسهاعليهم أمم أخرى ، هي أقل منهم تحضراً وتمدناً وتثقفاً .. انه فصل من أبشع فصول التاريخ في ظهور البربرية على المدنية ، والجهل على العلم ، والتعصب الأعمى على التسامح بين الأمم والأديان والمذاهب . وانها صفحة من أبشع صفحات الاتجاه العالمي في « اللاعربية » — كمذهب سابق على اللاسامية وبديل له في أيامنا هذه .

كل الأساطير تتخيل يوم سقوط الحضارات تحت سنابك البرابرة على أنه يوم الدينونة ، يوم الحشر ، يوم القيامة ، يوم العقاب الأبدي ، يوم الطوفان الكاسح ، يوم النار التي لا تبقي ولا تذر . صحيح أن المؤلف لم يكن ولم يرد لعمله الأدبي أن يمس أي بعد من هذه الأبعاد . كل ما يريد أن يؤكده

(*) Anthony Natting «The Arabs» A mentor book p. 195 – 200

هو أن مفهوم اللامبالاة ، مفهوم العامة « من يأخذ أمنا نناده عمنا » لا يعفي الناس من النتائج الوخيمة التي تترتب على تعسف السلطة وتفريطها بحقوق المواطن والمجتمع ، إلا أن القارىء ، والمتفرج ، لا يبقى في ذهنهما بعد أن ينتهيا من المسرحية سوى صورة مملوك مخنث انتهازي يبحث لنفسه عن دور مريح في هذه المأساة الكونية – التاريخية . وبالتالي يكون المؤلف قد أضاع الهدف الاجتماعي ولم يتوصل إلى المأساة التاريخية ، وثبت صورة المملوك الانتهازي – وليس من المبالغة في شيء أن نقول أنه أحاطها بشيء من العطف : يظهر في تحسر زبائن المقهى على مصير المملوك ، واستنكارهم لغدر الوزير به ، أكثر من استنكارهم لخيانة الوزير ، أو حسرتهم من سقوط بغداد ، أو أوضح حتى من توعيتهم بخطر اللامبالاة السياسية على مصير الشعب بأكمله ، وهو المفهوم الذي كتبت المسرحية من أجله أصلاً . وفي الواقع ، فان هذه المسرحية مسرحية نوايا في التأليف أكثر منها تأليفاً مسرحياً فعلياً : يظهر ذلك في مقدمتها التي وضعها لها المؤلف : فهو ينوي بها السير في « مسرح التسييس » . وينوي أن تكون « كل تجربة عرض لهذه المسرحية ينبغي أن تكون في الوقت نفسه تجربة بحث في ظروف البيئة الراهنة ، وشروط الاتصال بالمتفرج والتفاعل معه » ص ٤١ .

هذا الفعل : « ينبغي » يوجهه المؤلف لنفسه وللمخرج وللقارىء وللمتفرج في وقت معاً . ومن المؤسف أن النوايا الحسنة عند كتابة المسرحية ليست ضمانة لجودة المسرحية ذاتها . لقد أراد المؤلف أن يعفي نفسه من ملابسات التحقق التاريخي Historical realization غير أن الفن لم يعفه من هذا التحقق التاريخي على المسرح ، فكانت النتيجة أن المؤلف بدلاً من أن يستلهم التاريخ للوصول إلى الكشف عن الواقع ، استلهم الحكاية الشعبية بأتفه أشكالها – أو هكذا تصور أن يفعل – دون أن يذكر مصادره . ومرة أخرى انقلب المسرحي إلى حكواتي .

هنا في هذا المقام ، وفي وضع التحقق التاريخي ، يسعفنا شيخ النقاد أرسطو في قوله المأثور بأن التاريخ « يروي الأشياء التي قد حدثت ، أما الشعر فيروي ما يمكن أن يحدث من الأمور العامة والمحتملة(*) — وهو يعني بالشعر ، الشعر الدرامي . فهناك الحقيقة الوثائقية ، الواقعة ضمن تفصيل معين من الزمان والمكان — الحقيقة التاريخية بأضيق معاني هذه الكلمة ، وهي ما لا يطالب به الكاتب المسرحي ، وهناك الحقيقة الفلسفية ، الحقيقة التي ترتكز على مفهومات وقضايا وكليات . هذه الحقيقة تنجلي في مواقف الشخصيات من الأحداث . والمؤلف أعفى نفسه من خلق شخصيات تتخذ مواقف تجاه الأحداث السياسية ، واستخدم مهارته في خلق الشخصية الانتهازية السطحية التي لا تبالي بما يجري حولها إلا في حدود أحط نوازعها الذاتية . ومع ذلك فهل نجح المؤلف حتّى في خلق الشخصية — النموذج الذي يحرق مدينة ليشعل سيكارة ؟ ان الشخصية الرئيسية في المسرحية ، شخصية المملوك جابر ، تنساق وسط الأحداث دون أن تعي ما يجري حولها ، فحتّى الرسالة التي خطت على فروة رأسه لم يخطر له أن يقرأها أو أن يطلب من الجارية زمرد أن تقرأها له ، على الرغم من أن معرفته بمضمونها كان سيزيد من قوة موقفه واطلاعه على خفايا اللعبة السياسية التي انخرط بها — هذا فضلاً عن أنه سيكتشف مصيره ! ان سعد الله ونوس يطمح إلى صياغة الافتراضات الأساسية لأسباب التخلف والدمار ، ويراها في لا مبالاة الناس في تصرفات الحكام ، لكنه يعجز عن تجسيد ذلك في شخصيات ومواقف تتحرك على المسرح .

إن مقارنة بسيطة بين المواقف التي يبتكرها زكريا تامر ، والمواقف التي يعرضها سعد الله ونوس تبين زيف الوعي الايديولوجي ضمن الفكر

(*) « نظرية الأدب » تأليف رينيه ويليك وأوستن واريل . ترجمة محيي الدين صبحي ، ص ٣ و ٢١٢ .

القطري المرحلي ، المقطوع عن أي أفق قومي .

فالحداثة ليست في الشكل ولا في المضمون ما لم تكن نابعة من الأفق الحضاري القومي ومحيطه به لكي تجذبه إلى التحقق .

* * *

— ٦ —

الحكيم على سرير بركروست (*)

لكي لا ننخرط في سوء تفاهم لا لزوم له مع الزملاء من النقاد والأساتذة الدارسين سنبدأ بتحديد نوع النقد الذي يتجاوز بالنقد دائرة العلم ويدخل به في دائرة الفن . ذلك أن النقد ، بما هو فهم للنصوص وتحليلها وارجاعها إلى مصادرها ثم تقييمها بمقاييس الفن والمرحلة ، أمر لا يختلف على اجراءاته النقاد مهما اختلفت نزعاتهم ومناهجهم إلا اختلافاً في حكم القيمة أو اختلافاً مبنياً على تعارض في المنهج... غير أن الاجراءات لا خلاف عليها ، وهذا ما يجعل من النقد علماً أو شيئاً شبيهاً بالعلم . أما طريقة عرض هذه الاجراءات ، وأسلوب كشفها للقارىء ووسيلة اقناعه بنتائجها ، فتلك هي الأمور التي تخرج النقد من حيز العلم إلى حيز الفن ... شأنه شأن الجراحة : فقد لا يختلف عدد من الجراحين المتعاصرين في الاستعداد والتدريب والاجراءات الأولية للقيام بعملية جراحية ، لكنهم بعد ذلك يتفاوتون في كل ما له علاقة برهافة الحس وخفة اليد وحدة الاستنتاج وحسن التأتي . ان فن النقد هو علم النقد مضافاً إليه وعي الناقد بتفصيلات العملية العقلية والتذوقية لاصدار الحكم ، وقدرته على تسجيلها . ان النقد الجميل هو الذي يسجل حركات عقل الناقد ويسمعنا صوت آلات عقله وهي تطقطق .

(*) « لعبة الحلم والواقع ... دراسة في أدب توفيق الحكيم » ، تأليف جورج طرابيشي ، منشورات دار الطليعة ، ١٩٧٢ .

ذلك أن النقد في عرفنا عملية اقناع ، والناقد الذي يظهر على انداده في الحكم ، مهما اختلف معهم ، هو الناقد الذي أوتي موهبة عرض حججه وارشادنا بحساسيته إلى مواطن الجمال في الأداء ، والبلاغة في التعبير ، والرشاقة في البناء أو إحكامه .

وفي الواقع فان النقد في حقيقته يتجاوز الأمور الأدبية إلى النظر في آفاق الحياة ، بحيث يبلغ أن يكون الوفاق أو الخلاف بين الأديب والناقد مبلغ البحث في طريقة الحياة أو حتى طريقة النظر إليها ، فينذر الناقد نفسه لتصفية ما يراه تأثيراً ضاراً من انتاج الأديب في القراء ، كما حاول أن يفعل الناقد جورج طرابيشي بتوفيق الحكيم . ويبدو أن الناقد جورج طرابيشي ، بعد أن أمضى أكثر من عشر سنوات في ترجمة نشيطة لتيار الفكر الوجودي والماركسية الأوروبية وبعض الروائع الأدبية ، قرر أن يستأنف ما انقطع من نشاطه الأدبي ؛ فقد بدأ الرجل قاصاً موهوباً وناقداً جاداً ثم صرفته شؤون الحياة ومطالب السوق والمرحلة إلى الترجمة ، وها هو يطلع علينا بكتابه الجديد « لعبة الحلم والواقع .. دراسة في أدب توفيق الحكيم » .

ان فرضيات الناقد بأكملها متضمنة في المقدمة الجميلة الشاملة التي وضعها المؤلف لكتابه فهو يرى :

(أن « وجه الحقيقة » : هو مفتاحنا إلى عالم الحكيم . وسوف ندهش للروح الهندسية الدقيقة التي شيد بها هذا العالم . والحق أن كل عالم الحكيم يتحرك بين آليات ثلاث : تحطيم وحدة الإنسان « شهرزاد » ، الفروض المستحيلة « أهل الكهف » ، لعبة الحلم والواقع « عصفور من الشرق » . وكثيراً ما تتداخل هذه الآليات « بجماليون » ، وإن تكن الغلبة للأخيرة منها بوجه خاص . ولا يصعب علينا أن نتصور أن من يقدر على

تحريك مثل هذه الآليات المتداخلة وعلى تشبيك مسنناتها هو إنسان مهندس قبل أن يكون أي شيء آخر . والواقع أن الحكيم مهندس عبقري) ص ٢٥ .
أما بخصوص تحطيم وحدة الإنسان ــ أي تفصيل ملكاته إلى عقل وقلب وغريزة ، فإن الناقد يرى :

(ان هذا الفصل المصطنع بين العقل والقلب لا يفيد الحكيم في النصوص الكثيرة التي حررها ، في تحليل الفروق الحضارية المزعومة بين الغرب والشرق فحسب ، بل يفيده أيضاً في اصطناع محاور الصراع في مسرحياته) ص ٢٣ .

ثم يضيف الناقد في الصفحة ذاتها :

(وبالفعل . انها لنتائج غريبة تلك التي نصل إليها إذا حطمنا وحدة الإنسان ، وجعلنا ملكاته من غريزة وقلب وعقل منفصلاً بعضها عن بعض ، مستقلة في ذاتها ، وربما متناحرة متصارعة فيما بينها).

وهنا لا بد لنا من التريث لنتساءل : إذا لم تكن النفس البشرية مسرح الصراع ، فأين يمكن هذا المسرح أن يقع ؟ أم أن الناقد يحلم بنفس تتآلف فيها الملكات وتتناغم الطاقات والأهواء بانسجام « ملائكي » ينتفي معه كل نزوع ؟ ألم يقم علم النفس الحديث بأكمله على نظرية فرويد في الكبت عند الطفل والمراهق والبالغ الراشد ؟ وما هو الكبت إن لم يكن في التحليل الأخير « رغبة » بشيء يمنعه عنا المجتمع أو نمنع أنفسنا عنه ــ بارادتنا ضد قلبنا ــ خوفاً من المجتمع ؟ لقد فات الناقد في مناقشته لأقوال الحكيم عن استقلال الملكات أن الحكيم يقصد النتائج الفنية في الدرجة الأولى ، والنتيجة الفنية

تقوم دائماً على فرض جنوح لا يخرج بالمرء عن دائرة الآدمية السوية . ولنقل بعبارة أخرى إن صراع الملكات أو جموح إحداها يجب أن يظل محصوراً في إطار شخصية يقنعنا الكاتب من خلال رسمه لها بامكان وجودها. فإذا وافقناه سار بنا خطوة أبعد في سبيل الكشف عما يترتب على افتراضه ، كما يتبين ذلك في أجلى صوره وأعظمها في « الأخوة كرامازوف » وكما يتضح بصورة أكثر فنية وشفافية في« شهرزاد » . ولعل الحكيم كان يتحدث عن انفصال الملكات وفي ذهنه مسرحيته الخالدة « شهرزاد » حين قال في كتابه « تحت شمس الفكر » : (ولعل أول ما يفهم من هذا الاستقلال بين الملكات تباين ألوان الحقيقة لدى كل منها، فما يصدق عند القلب لا يصدق عند العقل) .

ولعل الناقد بلغ أوج طاقته الفنية في تحليل هذه المسرحية الخالدة وتذوقها والكشف عن بنائها .

(... وكما تدور الكواكب حول الشمس في الوقت نفسه الذي تدور فيه حول نفسها كذلك تدور شخصيات المسرحية حول شمسها ، شهرزاد ، وحول نفسها معاً .. بل ان الحكيم توكيداً منه لمبدأ التناسق الفلكي اختار عن عمد أن يسمى الوزير باسم « قمر » ، قمر الدائر في فلك شهرزاد دوران القمر الطبيعي حول الشمس .

تعديل طفيف واحد أدخله الحكيم على النظام الشمسي في مسرحيته ، فالكواكب في هذا النظام معتمة ، ولا تستمد ضياءها إلا من نور الشمس . أما في المسرحية فالأقمار هي المضيئة ، والشمس ، شهرزاد ، لا تستمد ألقها إلا من الأنوار المنعكسة عليها من تلك الأقمار . وهذا التعديل هو من صميم فلسفة الحكيم . فالمرأة عنده ، كما رأينا ، كائن سلبي ، أما الإيجابية فللرجل . منه تنبثق الحركة ، وعنه يصدر الإشعاع . أما المرأة فوظيفتها

التلقي . إنها محور الرجل ومحرق اشعاعه) ص ٦٥

(وكما أن من واجب الناقد عادة أن يحلل ماركبه الفنان . كذلك فان من واجبه أحياناً أن يركب ما حلله الفنان . ومن هنا نقول إن العبد والوزير قمر والملك شهريار ليسوا إلا وجوهاً ثلاثة لإنسان واحد ، أو مراحل ثلاث من تطور انسان واحد ..) ص ٦٨ .

(ولكن من هي شهرزاد ؟

إنها كالرجل ، كشهريار ، تتمدد على مستويات ثلاثة . وكما أن شهريار عبد ووزير وملك ، غريزة وقلب وعقل في المراحل الثلاث من تطوره ، كذلك فان لشهرزاد وجوهاً ثلاثة . ولكن الفارق بينها وبينه أن وجوهها الثلاثة متزامنة متضامنة ، متداخلة ، بينما عاش هو كل مرحلة من مراحله على حدة ، فعرف التطور والتجاوز ولكنه لم يعرف قط وحدة الوجود هذا التداخل ، هذا الاختلاط في شخصية شهرراد هو الذي يغلفها بسحر اللغز ، وهو الذي يضفي عليها غموضاً وجاذبية . وكما أن شخصية شهريار لا يمكن أن تفهم ما لم تُركّب كذلك فان شخصية شهرزاد لا يمكن أن تستوعب ما لم تحلل) ص ٧١ .

ألا ترون معي عقل الناقد وهو يعمل ؟ أولا تحسون معي بنبض فكره يخفق بين السطور والمعاني والقيم ؟ ذلك هو الفن في النقد ، وذلك هو الجمال أو هو الطريق الجميل إلى الاقناع الجميل . ولولا أنني أنفر ممن يغلقون باب الاجتهاد لظننت أنه ما بقي بعد هذا قول لقائل في تلك المسرحية الرائعة . ولولا أنني أخشى الزيادة في التطويل — وقد فعلت — لاقتبست معظم ما جاء على قلم جورج في هذا التحليل النفاذ لذلك الأثر الأخاذ ، سوى أن هناك استدراكات في الفهم ليسمح لي صديقي جورج بأن أوردها : فهو بعد

تحليله المعجب لشخصية شهريار الذي يشاهد ماضيه ماثلاً في العبد وفي الوزير ويريد أن يتجاوزهما خلافاً لارادة شهرزاد ، يقول :

(ولكن ما من قوة تحول بين شهريار وقد أصبح رجلاً وبين توقه إلى أن يكون أكثر من رجل ، ما بعد الرجل . ذلك أن الرجولة تجاوز دائم ، والرجل لا يتجاور نفسه إلا بتجاوز المرأة التي صنعته رجلاً) ص ٧٠ .

هنا نعود إلى فصل الملكات ، فما دام شهريار عقلاً ، كما أراده الحكيم وصوره، فلم لا يكون رمزاً لحركة العقل الديالكتيكيةالتي لا تفتر عن التجاوز؟ وبمثل هذا التفسير يندمج العقل بالرجولة ، وكلاهما جوهره التجاوز في رأي الحكيم ؟ وهذا الاستدراك ليس بسيطاً إذ ينسحب على كامل النصف الثاني من تفسير جورج للمسرحية تحليلاً وتركيباً ، بحيث لو وضعنا كلمة « عقل » محل كلمة « رجولة » حيثما وردت ، لكان التحليل أدق وأصوب وأكثر اتساقاً مع روح المسرحية ومفهوم الحكيم لفرضية فصل الملكات . يقول جورج مثلاً :

(لقد بعثت شهرزاد الرجولة في شهريار ، لأن أنوثتها لا تكتمل إلا بها . ولكن الرجولة متى بعثت فلابد أن تشق طريقها إلى ما بعد الرجولة مهما يكن الثمن . وتلكم هي على وجه التحقيق مأساة شهرزاد : فقد هجرها في منتصف الطريق ذاك الذي وجدت فيه كمالها) ص ٧٢ .

لو أحللنا في هذا النص كلمة « عقل » محل « رجولة » ألا نحصل على التفسير المطلوب لشخصية شهريار في المسرحية ، بما هو عقل يتجاوز نفسه في شوق محرق إلى الحقيقة ؟ — حقيقة قمر وحقيقة العبد وحقيقة شهرزاد أي حقيقة الملكات التي يمثلها القلب والغريزة تجاه الأنوثة ، وبالتالي توق العقل إلى فك ألغاز الحياة وارتداده عنها حسير البصر ! ان هذا الاقتباس

الذي يشكل حجر الزاوية في تفسير الناقد ينحرف بهذا التفسير بعيداً عن المسرحية ومقاصد الكاتب ، وذلك باتجاه تحليل مفهوم الرجولة والأنوثة لدى الحكيم النيتشوي ، ومثل هذا الانحراف وصل بالناقد إلى غايته التي يريد البرهان عليها عن طريق المقارنة بين المرأة والرجل في نظر الحكيم .

(هي الأرض وهو بذارها . هي الكأس وهو ماؤها . هي الغيم وهو الرعد . هي الرخاوة والهلام ، وهو الصلابة والارادة . هي البحر وهو الجبل . هي التربة وهو المحراث . أفعجب بعد هذا إذا ما وحّد شهريار بين شهرزاد وبين الطبيعة ؟ أوعجب إذا ما استطاع الحكيم ، عن طريق هذا التوحيد ، أن يعطي لعبة الرجل والمرأة أبعاداً كونية ؟) ص ٧٣ .

الجملة الأخيرة هي الغاية المسبقة والفرضية المسبقة التي يريد الناقد أن يصل إليها ليثبت نظريته في أن الفن عند الحكيم لعب ، وما دام لعباً فهو خال من المضمون .. وما دام خالياً من المضمون فهو تافه وغير جدير بالاحترام .

(رأينا أن لعبة الانفصال والاتصال أثيرة لدى الحكيم . وميزة هذه اللعبة أنها قابلة للتلون إلى ما لا نهاية له: الحقيقة والحلم ، الواقع والمثال ، الحياة والغنى ، المرأة والرجل ، الشخص والشبح ، الأرض والسماء . وثنائية هذه اللعبة توائم فن المسرح إلى أبعد الحدود ... ولكن ثنائية الحكيم ليست من النوع المانوي ... (هي) ثنائية اندماجية إذا صح التعبير . ولا نقصد بذلك أنها ديالكتيكية ، فالديالكتيك تركيب ، والتركيب تقدم .. فالنقيضان عنده نقيضان ، ولكنهما قابلان في الوقت نفسه لأن ينوب أحدهما عن الآخر ، لأن الحدود بينهما غامضة ، متداخلة ، غير محدودة ، والتناقض بينهما ليس من صميم طبيعتهما بل هو ، كالألم عند الحكيم ، مصطنع إلى حد بعيد) ص ٩٣.

ذلك هو جوهر انتاج الحكيم في نظر الناقد . وبغية الكشف عن هذا الجوهر ، وإثبات أنه جوهر مزيف ، انحرف الناقد في تفسير مسرحية «شهرزاد» فبدلاً من أن يتوصل إلى ما يريد الحكيم أن يقوله ، من أن النظر إلى الحياة بالعقل وحده أو بالقلب وحده أو بالغريزة وحدها يشفي بنا على طلسم لا نستطيع حل ألغازه ، تقوّل تفسيرات بعيدة، اضطر إلى جلب مفهوماتها من خارج المسرحية ، من مؤلفات أخرى للحكيم ، ثم قال انظروا إلى المسرحية على ضوء جديد لتظهر فيه ، ومن خلاله ، على أنها لعبة !

نقلنا عن الناقد قوله : (ان كل عالم الحكيم يتحرك بين آليات ثلاث : تحطيم وحدة الانسان «شهرزاد» ، الفروض المستحيلة «أهل الكهف» ، لعبة الحلم والواقع «عصفور من الشرق») ص ٢٥ .

وبما أننا أظهرنا طريقة الناقد في عرضه لما تصوره أنه تحطيم لوحدة الانسان في «شهرزاد» ، فعلينا أن نتابعه في مناقشة ما يسميه الفروض المستحيلة في «أهل الكهف» .

(ما يريد الحكيم أن يقوله في هذه المسرحية هو نفس ما أراد أن يقوله في سائر مؤلفاته : صراع الإنسان بين حقيقته وحلمه ، بين واقعه وخياله ، وبالتالي موت الانسان مع موت حلمه . وبكلمة واحدة : انها لعبة الحلم والواقع في اطار أسطوري) ص ٥٣ .

فكيف يؤدى — في منطق الناقد — موت الحلم إلى لعبة الحلم والواقع ! (الأسطورة تقول أن أهل الكهف أنامهم الله ثلاثة قرون انقاذاً لهم من المذبحة التي طارد بها الامبراطور الروماني دقليانوس أوائل المسيحيين . أما الحكيم فانه جعل آخر هموم أهل الكهف المسيحية ومصيرها (ص ٥٣ . (وبالفعل،

ان أول ما يفاجئنا في أهل الكهف عند انفتاح الستار عليهم هو أن مصير المسيحية آخر همومهم ، وأن كل واحد منهم لا يفكر إلا بالرباط الذي يشده إلى هذه الدنيا : يمليخا بقطيع غنمه الذي امسى بلا راع . ومرنوش بابنه وزوجته ، ومشلينا بخطيبته بريسكا ، ابنة دقليانوس ، التي اعتنقت المسيحية سراً من أجله) ص ٥٤ .

هذه هي الطعنة النجلاء التي اعتقد جورج طرابيشي . ومن قبله محمود أمين العالم ، أنهما بها ، لا يخرجان المسرحية من دائرة الفن فقط ، بل ويرميان بها في دائرة الانهزامية هدفاً داخل المرمى وفي الزاوية اليمنى منه ...

لن أفعل كما فعلت بمسرحية « شهرزاد » فأطالب الناقد بعدم الخروج من النص في أثناء تفسيره – بل سأحتكم والناقدين إلى الادراك العام، إلى الحس السليم . أنا أدعي بأن الحس السليم هنا يؤيد الفنان ضد الناقدين : تصوروا لو أن الحكيم جعل أهل الكهف حين يزاح الستار عنهم وهم يتكلمون . كان أول ما تفوهوا به أن تصايح مرنوش ويمليخا يسألان مشلينا عن مصير العقيدة ، وعن تطور الكفاح من أجل النصرانية ... هل كان يقنعنا ذلك ببطولتهم أم بمأساتهم ؟ لو فعل الحكيم بهم ذلك لاستحالوا إلى شخصيات كرتونية باهتة غير مقنعة ولا ممتعة . ان الضرورة الفنية في هذا المقام تقضي بأن يحلم الأموات – حين يعودون إلى الحياة – أحلاماً مادية وعاطفية لكي يستطيع المؤلف أن يقنعنا بصحة عودتهم إلى الحياة ، باستعادة حواسهم وملكاتهم ورغباتهم وذكرياتهم . ان الحس السليم والضرورة الفنية معاً يقفان إلى جانب الفنان ضد الجمود المذهبي في نقد العالم والتحامل المذهبي في نقد الطرابيشي . ان تطلع كل منهم إلى استئناف حياته اليومية لمحة من لمحات العبقرية التي تفرد بها الحكيم لا على فناني العرب بل وعلى نقادهم فيما يبدو ... ان هذه المساورات التي ساورت نفوس الأبطال عند استيقاظهم

هي من خلجات الانسانية فيهم ، تلك الانسانية التي ينكرها عليهم الناقدان باسم العقيدة لأنهما في لا شعورهما يؤمنان بالبطل الجدانوفي – الستاليني الذي يسير إلى التضحية بخط مستقيم دون أن يرف له جفن أو يخالط رؤاه حلم أو رغبة أو توق إلى حياة البشر . ان الناقد لم يتورع أن ينعى على الحكيم أنه جعل أحلام أبطاله (أحلاماً بشرية ، أحلاماً على قد الانسان ، أي قابلة للفناء) ص ٥٥ .

وحلاً لهذا الاشكال الذي استعصى حله على الحكيم ، يقدم الناقد اقتراحاً بإعادة كتابة المسرحية على أساس الفرضية التالية :

(ان أهل الكهف الثلاثة عاشوا وماتوا على حلم واحد : انتصار المسيحية . فلما بعثوا بعد ثلاثة قرون ورأوا أن حلمهم قد انقلب واقعاً وأن المسيحية انتصرت ، آثروا الانكفاء إلى كهفهم لأن الحياة بلا أحلام عديمة النكهة ، بل مرة المذاق) ص ٥٤ .

ولكي نوضح فرضية الناقد بالأمثلة نقول : لو أن أحد مناضلي الحزب البلشفي في روسيا القيصرية عاد إلى الحياة ورأى أن الاتحاد السوفياتي واحد من أكبر قوتين عرفهما العالم لكان عليه – بحسب اقتراح الناقد – أن يسعى إلى الموت مرة أخرى ، لا لسبب إلا لأن حلمه قد تحقق ، والحياة بلا أحلام « مرة المذاق » ولو أن أحد شهداء الثورة الفلسطينية عاد إلى الحياة بعد زمان ورأى فلسطين عربية وخالية من الدولة الصهيونية لكان عليه – بحسب اقتراح الناقد – أن يطلب الموت لأن حلمه قد تحقق (والحياة بلا أحلام عديمة النكهة) . ان الناقد يعقب على اقتراحه بقوله (ولو نحا الحكيم هذا المنحى لكان أقرب إلى منطق الأسطورة ومنطق مذهبه في الحياة معاً) ص ٥٥ .

أي منطق يا ناس !!

فإذا عدنا إلى النص، بل إلى النصين: نص المؤلف ونص الناقد، وجدنا أنهما يتفقان في أن حلم يمليخا يقتصر على غنمه ، وحلم مرنوش على بيته وابنه وزوجته ، وحلم ميشلينا على حبيبته بريسكا – ثم يفترقان : المؤلف يجعل أبطاله ينسحبون من الحياة العملية ويعودون إلى الكهف لأن أحلامهم لم تتحقق: يمليخا لم يحصل على غنمه، ومرنوش لا يحصل على ولده لأنه يجد من يخبره بأنه مات في سن الستين من ثلاثمائة عام ، وميشلينا عجز عن أن يجد بريسكا : المؤلف ينص على أن الثلاثة انسحبوا من الحياة إلى الكهف لأنهم لم يجدوا أحلامهم ولم يستطيعوا أن يحققوها . غير أن الناقد ، بقدرة قادر ، رأى أنهم أنسحبوا لأن أحلامهم تحققت !! وما دامت تحققت فقد ماتت ، ولا نكهة للحياء من غير حلم !

وفي النهاية يصعد الناقد التحليل تصعيدا رمزيا :

(ترى ألا يحق لنا أن نفهم الكهف فهما رمزياً ؟ أليس مباحا لنا أن نرى فية الذات الإنسانية ؟ من غامر في العالم خارج حدود ذاته كتب عليه الالم والهلاك ؟ ومن استغنى بذاته عن العالم عاش مخلداً ؟) ص ٦٢ .

حتى لوفهمنا الكهف فهما رمزياً – وهذا من حقنا – فان عودة الثلاثة إلى الكهف بعد أن جردوا من آمالهم وهزموا في الصراع مع العالم لا تعني إلاّ أن المؤلف يقول : حين ينهزم الإنسان في صراعه مع العالم ينسحب إلى ذاته ويغرق في عالم الأحلام لكي لا ينهزم كلياً أو يستسلم تماما . أن الناقد مضطر لأن يوقف النص مقلوباً : رجلاه إلى الأعلى ورأسه على الأرض ، حتى يستقيم مع فرضيته في لعبة الحلم والواقع ، ومع هدفه في ادانة المسرحية بالإنهزامية .

مرة أخرى نعود إلى النصوص التي إقتبسناها من الناقد وندعي بأنه لو أحل كلمة « أمل » محل كلمة « حلم » حيثما وردت لإستقام له فهم المسرحية ،

والمكشف له معناها بحسب ما عرضناه : كل واحد من الثلاثة « يأمل » بأن يستأنف حياته بعد أن أقصاه عنها طغيان القيصر الوثني . وحين خرجوا إلى واقع الحياة اليومية هزموا لأن العصر تجاوزهم فلم يجدوا بدا من الانسحاب إلى الكهف والغرق في الأحلام بشكل يجعلنا نسخر منهم ومن فاجعتهم .

هل اقترح طريقة لفهم مسرحية « أهل الكهف » ؟ لنعد إلى تاريخ صدورها : ١٩٣٣ . أي في الفترة التي تمت خلالها تصفية كل مكاسب ثورة ١٩١٩ وانتصر تحالف القصر والإقطاع مع الاستعمار الإنكليزي وعاد عرب مصر يجترون أحلامهم بعد أن فشلوا في أن يحققوا أملهم بالنصر على الإنكليز الذين يتقدمون عليهم بثلاثمائه سنة من التطور : أن المسرحية ليست ايجابية فقط بل هي قنبلة تدوي في أذن من يريد أن يفهم . وهذه الطريقة في فهم المسرحية تتسق مع ما ذكره الحكيم من أنه كتب المسرحية بدافع (الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري)..وبأن (أساس المأساة المصرية هو الزمن) ، مصر تؤمن ايمانا عجيبا بانتصارها على الزمن ، رمز العدم ، بالبعث الدائم) ص ٥٢ . ففي عالم توفيق الحكيم قد يهزم الإنسان لكنه لا يستسلم لعدوه ، بل يجد في أحلامه كهفاً يتوقع فيه انتظارا لبعث آخر— لكن الحكيم لا يمجد هذا الكهف بل يشجبه بشدة : يجعلنا نسخر منه . أما اذا لم يكتشف الناقد السخرية في المشهد الختامي — وفي الصفحة ٦١ من كتابه — فهذا ذنبه وحده . ان كل عناصر السخرية متوافرة ، فنحن — قراء ومشاهدين—نعلم أنهم فشلوا في تحقيق آمالهم وانهم يعللون أنفسهم— عن وعي أو بغير وعي— بالأحلام التي لن تعود عليهم إلا بالموت. صحيح أنها ابتسامة أسف ، تلك التي تعلو وجهنا ... وصحيح أننا نشعر بالمرارة من وضعهم المستحيل ذاك — لكننا ، ورغم كل شيء ، نبتسم .

* * *

الآلية الثالثة التي يعتمد عليها الناقد في كشف منهج المؤلف للوصول

إلى الحقيقة وإلى تشييد عالمه الفني ، هي الآلية الأساسية – لعبة الحلم والواقع . وهي أساسية لأنها ترتبط بناحيتين في حياة الكاتب : المرأة والفن . وكلاهما جزء حيوي من وجوده . فعلاقته بالمرأة علاقة شائكة لأنها تمتد مع امتداد عمره وتتشعب بتشعب مؤلفاته . كما أنها علاقة متداخلة فالفن والمرأة قطبان متباعدان وكلاهما أناني . الفن يستحوذ على الفنان ويجذب المرأة إليه ، والفنان موزع بين المرأة والفن ، والمرأة تؤثر في الفن وفي الفنان (فهي تؤثر بوجودها واختفائها) كما يقول الحكيم الذي أعلن منذ مطلع حياته ، حين كان في فرنسا بين ١٩٢٥ – ١٩٢٨ أنه اختار أن يضحي بفينوس عل مذبح أبولون ، كما جاء في « زهرة العمر » .

(« إنني أحب الحب . وان للحب مقاما كبيراً عندي في الحياة . في كل حياة . وربما كان الحب هو الشيء الوحيد الجميل الذي نعيش من أجله نحن البشر . آه . لو كان القدر أعطاني هذه المنحة لحظة واحدة ! ») .

ويعلق الناقد :

(صيحة يائسة ! كان يجب بالأحرى أن نقول انها صيحة اختارت سلفاً أن تكون يائسة.. فمن اللحظة التي طرح فيها العلاقة بين الحياة والفن على أنها « معركة كبرى » ، بات حتما عليه أن يقول إنه لم يخلق للحب . لقد ساق نفسه بنفسه إلى المأزق الذي راح يتخبط فيه مطلقاً صيحات اليأس : فقد آمن أن الفنان لا بد أن يقتل الإنسان فيه ، وأن اماتة الحب شرط لحياة الفن ، وأن آلام القلب اليائس هي الأكسير الذي به ينتعش الفن ويحيا .

(« ويبدو أن الحكيم لم يكتف بهذا الاستلاب ، فعززه باستلاب آخر : فالحب السعيد ليس قاتلاً للفن وحده وإنما أيضاً للحب نفسه . وبهذا تزدوج المفارقة المبدئية التي شاد عليها الحكيم تصوراته الأيديولوجية وابداعاته الفنية : فهو يخشى أولا اذا أحب أن يستغرقه الحب فيصرفه

عن الفن ، ويخشى ثانيا اذا استغرق في الحب أن يميت فيه واقع الحب مثاله . ومن هنا فقد اختار الهرب مرتين ، من الحب إلى الفن مرة ، ومن أرضه إلى سمائه مرة أخرى ») ص ٣١ .

هنا، لابأس أن نتوقف لنتساءل عن أي نوع من الحب يتحدث المؤلف حين يعان أنه « لم يخلق للحب » ، وعن أي نوع من الحب يبحث الناقد حين يتحدث عن الهرب مرتين ؟ في « زهرة العمر » أعلن الحكيم أنه يؤمن بأبولون « باسمة أخوض المعركة الكبرى وانازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بيني وبين فني الذي منحته زهرة أيامي التي لن تعود » . ويسرع الناقد ليقبض على المؤلف متلبساً : « اذن فلقد كانت هناك معركة ، بل هي « المعركة الكبرى : فينوس أو أبولون ؟ الحب أم الفن ؟ الحياة أم التعبير الجميل عن الحياة ؟ اننا نعلم اليوم أن الحياة والتعبير عنها شيئان غير متناقضين « ص ٣١ صحيح أنهما غير متناقضين ، ولكن لا بد من ترتيب الأوليات يا صديقي الناقد . لا بد من ترتيب الأوليات في نفس كل شاب طموح جموح المزاح يخرج من بين أهل الكهف ويريد أن يصبح كاتبا عالميا يفرض اسمه في عداد الخالدين . هناك فرق بين مجرد حياة وبين (الغرق — في — الحياة) أو الحياة للحياة ، وان كاتبا مثل توفيق الحكيم في شبابه لم يكن ليطمح إلى مجرد حياة بل كان يعيش ويتصرف وفي ذهنه نموذج سام لحياة تصنع من صاحبها فنانا كبيرا . ومن المعلوم في كل الأدب والعصور أن معاشرة النساء والتصدي لهن تستغرق وقت صاحبها كله — ان لم تستنفد معه أيضاً ماله وجهده. والحكيم حين يتحدث عن انه اختار أبولون على فينوس انما يعني اختيار التكريس والتفاني والتهجد : اختيار الاستغراق في أحد النمطين . وهو حين يتحدث عن رحلات الصيف إلى سويسرا فكأنه يعرض جانباً من الثمن الذي تتقاضاه فينوس من حياة الذين يؤثرون خدمتها . فهناك مستويان من الاختيار : المستوى السطحي ،

الوفيقي ، المستوى الذي يأخذ من كل شيء بطرف لأنه يقنع بحسب من مزاجه وفطرته بأن ينال أيسر النيل وأهونه ــ وهناك المستوى المتطرف من الاختيار ، مستوى كل شيء او لا شي ء . هناك مستوى من يقرأ كتابا ويرافق امرأة إلى متحف ثم يذهب بها إلى بيت ثم يمضي السهرة مع أصدقائهما في حياة هينة . وهناك مستوى الذي يقف في المتحف سبع ساعات ويتأمل الصورة الواحدة ساعة : ان مثل هذا النموذج ــ رجلا كان أو امرأة ــ يعز نظيره ويجد من الحيف أن يفرض نفسه على شخص آخر ولو كان يحبه ، بل ربما لو كان هذا الرجل يحب امرأة لآثر أن يذهب إلى المتحف بدونها لأن حبه لها يمنعه من هذا التثاقل عليها . ان الحكيم يتحدث عن الاختيارات العليا النهائية ، يبحث في شروط الكاتب المفكر وفي الثمن الذي يدفعه ليظل منسجما مع اختياره أو دعواه في الاختيار . ...

انه يذكر أيام القراءة الطويلة وساعات القلق ولحظات التفكير والهيمان بين الأفكار ، وليس أفضل من جورج طرابيشي ليعرفنا بأن ترجمة ــ لا تأليف ــ سبعين كتاباً أمر خليق بأن يجعل المرء يضيق أحياناً بحياته وفيما أنفقها ، ويجعله يندم ــ أحياناً ــ على ما ضاع من شبابه وزهرة عمره ، ان صيحة الحكيم « انني أحب الحب ... » هي صيحة يائسة كما يقول جورج . لكنها صيحة راغب لا صيحة راهب . ومرة ثالثة يصيب جورج في التذرق ويخطىء في التفكير . ان جورج الذي يناقش الحكيم باسم « الحياة » يتحدث عن الاختيارات التوفيقية في الحياة . عن الاختيارات التافهة التي لا توصل صاحبها إلى شيء ذي بال في الفكر والفن وفي الحياة ذاتها . أما الحكيم فانه يعيش ويبحث في أعمق اختيارات الحياة وأكثرها توتراً واتساقاً : فمن هو أكثر اخلاصاً لنفسه وللحياة : المؤلف أم الناقد ؟ ثم ان الناقد يحسم الصراع لصالح مطلق يسميه (الحياة) ولا يجرؤ على تعريفه وتحديد النمط المفضل لديه منه ، مدعياً بأنه يعارض بذلك مطلقاً آخر وضعه المؤلف وأسماه الفن

ـ فما الذي يعطي مطلق الناقد أرجحية على مطلق المؤلف ؟ ومن الذي لا يرى أن الانكباب على آثار الفن والفكر هو وحده أفضل السبل ، حصراً ، لشحذ رغبتنا في الحياة وتذوقنا لها وتشوقنا إليها ؟ أوليست إثارة هذه الرغبة بالذات هي أولى وظائف الفن ؟ وإذا لم تفعل هذه الوظائف الفنية فعلها في نفس شفافة كنفس الحكيم الفنان فتزيدها ارهافاً وتوتراً وشحذاً ففي أي نفس تفعل فعلها ؟

ينقل الناقد عن المؤلف قوله « اني يوم صورت شهويار في قصتي شهرزاد لم يخطر لي على بال أني أصور نفسي . شهريار كان مع ذلك أوفر حظاً مني . فقد كانت إلى جانبه شهرزاد تجاهد جهاد الجبابرة كي تصلح في طبيعته الخلل وتعيد التوازن إلى كيانه المضطرب . وأنا ليست لي شهرزاد ». ثم يعلق (لقد أراد شهريار أن يعيش في المطلق ، وهو المخلوق النسبي . ولقد أراد الحكيم مثلما أراد شهريار ...) سوى أن الحكيم لم يمتلك كل ليلة عذراء لأنه لا يستطيع تحقيق ذلك ، في حين أن الناقد يرى أنه لا يريد ، ويستشهد على ذلك بما أورده المؤلف عن نفسه في « زهرة العمر » بأنه أحب في باريس مرتين وعرف امرأتين (ساشا شوارتز وايما دوران) . وأنه هرب من الأولى إلى المتحف لانها « لن تستطيع الوقوف ساعة أمام الصورة الواحدة، كما أصنع . وإذا فعلت فانها لن تسكت عن بعض التعليقات السخيفة (وهرب من الثانية لأنه لا يريد « للصنم أن ينهار » . فهو بعد القبلة الأولى أحس احساس من يهوي إلى الأرض ... وكأن الحياة نفسها قد تجردت من غطائها فبدت كتمثال مصبوب من السخف » ص ٤٣ .

أخشى أن أقول ان هذا الاستشهاد غير وارد : أي أن اقتباس نص أدبي لعرض سيرة حياة واقعية هو خطأ من أكبر الأخطاء التي ينزلق إليها الناقد النص الأدبي لا يصلح في هذا المجال لأكثر من عرض لأفكار الكاتب بغية

توضيح تسلسلها التاريخي وتطورها ، لتحليلها وتبيان أصولها وتأثيراتها وغير ذلك من أمور تتعلق بتاريخ الأفكار .

أما أخذ النصوص الأدبية للشهادة على أن فلاناً فعل كذا أو لم يفعله ، فضلالة توقع الناقد في أحكام ، أقل ما يقال فيها أنها مبنية على الظن والتخمين . ذلك أن الأثر الأدبي محكوم – لكي يكون أدباً – بتقاليد وتراث يمنحه شكلاً فنياً محدداً . وهو محكوم ثانياً بالمناخ الفكري العام أو بما يسمى روح العصر : روح العصر في باريس الربع الأول من هذا القرن هي في معظمها امتداد لاناتول فرانس من ناحية وزولا من الناحية الأخرى .

ولما كانت موهبة الحكيم اميل إلى الأشكال الفنية الصافية فهو أقرب إلى بيير لويس صاحب « افروديت » التي تروي قصة الاسكندرية الهيلينية وحدائق الكاهنات المبذولات للحب ، ومع ذلك فان الفنان الذي أحب بطلة القصة – بعد أن ارتوى من جسد الملكة وانصرف عنها – يكتفي من وصلها بحلم جنسي يتصور أنه أفضل من امتلاكها وأجمل .

هذا التصور الأفلاطوني لصورة فنان متسام متعال على التجربة في سبيل تجربة روحية متخيلة أو مطلوبة ، يعود في جذوره إلى المثالية الجديدة التي بعثها هيغل وفيخته وأعطاها شكلها الفني – الحياتي شوبنهور ونيتشه : كلاهما يرى أن الفن وسيلة للخلاص . وقد كان جهل الناقد أو تجاهله – لا نريد أن نحكم بسوء النية – لروح العصر مصدر خلط لا ينتهي في تحليل مفهوم الرجل والرجولة عند توفيق الحكيم . بل اننا نلمح في « الرباط المقدس » ما في شخصيات الحكيم من توافق وتنافر مع تاييس وراهبها بافنوس لاناتول فرانس .. وبالرغم من كل التوازيات والتناظرات بين آثار الحكيم وذلك التراث الأوروبي – الهليني يصر الناقد في عشرات من المواضع على أن

(الرجل هو الغاية الأولى والأخيرة في هذا الوجود ، في نظر الحكيم) ص ٨٦ . ولو تأنى الناقد قليلاً ، مسترشداً بما يمليه عليه تاريخ الأفكار وعلم الأدب المقارن لفهم أن المقصود من كل كلام الحكيم عن الرجل ليس الرجل بل الفنان ، وليس الفنان بل الفن . الفن غاية الوجرد البشري لأنه نافذة الإنسانية على الأبد ، ولذا فان الفنان مخلوق متصل بالأبد ، وما دام كذلك فهو يعيش في المطلق ، ومن حقه بالتالي —أو من حق عبقريته الفنية — أن تتمردعلى شروط البيئة أو شروط المكان والزمان ومطالب الجسد .. مما يوصل في النهاية إلى التحليل الفرويدي عن أن الفن تعويض عن نقص جسدي أو انحراف نفسي ... الخ . كل هذه الأفكار المتعلقة بروح العصر تصلح تكون مرشداً لفهم مقاصد الكاتب من الأثر الفني الذي يبدعه أكثر مما تصلح اعترافاته الأدبية لهذه الغاية — خاصة إذا أخذ الناقد هذه الاعترافات على أنها بيان عن أوضاع المؤلف الشخصية ، واستخدمها لكشف حياته السرية وعلاقاته الجنسية .

حين يدرس الناقد « زهرة العمر » يعلق عليها بأنها (« وثيقة بالغة الأهمية » وأنها « حقيقية » لم يفكر الحكيم عند كتابتها بأنها قد تنشر يوماً ما) ثم يستنتج الناقد (هي إذن رسائل « غير أدبية » ولهذا يسعنا الافتراض بأنها صادقة كل الصدق) ثم يستشهد أخيراً بقول المؤلف (والحكيم نفسه يقول لنا انها « رسائل خاصة لم يخطر قط على بال أحد أنها قد تقدم للنشر يوماً . والرسائل الحقيقية ليست عملاً مؤلفاً تأليفاً حتى يستباح فيها التنقيح والحذف والتهذيب » ...) ذلك بالضبط هو الطعم الذي يتوجب على الناقد أن يأكله ولا يعلق بسنارته . أما وقد علق الناقد فان من واجبنا أن نخرجه من مأزقه ونأخذ بيده ليرى نتائج تهوره : ان الحكيم وضع هذه الملاحظات لأنه — حصراً — أحس بانعدام النكهة الواقعية فيها ، أو بضعف تلك النكهة

في الرواية . ذلك أن في صميم التراث الروائي العالمي عرفاً بأن يضع المؤلف على روايته أقوالاً مثل (ينكر المؤلف أية مشابهة مزعومة بين أبطاله وبين أشخاص واقعيين بالاسم أو بالحوادث) أو مثل (هذه القصة واقعية شاهدها المؤلف بنفسه وسمع قسماً منها عن طريق بقية الشهود) – كل ذلك بغية أن يوقع المؤلف في روع القارىء أن القصة واقعية وأنها حدثت لأشخاص حقيقيين . هذا عرف أدبي متعارف عليه بين الكاتب والناقد ، وهو لعبة مقبولة بينهما شرط ألا يخل الناقد بأصول اللعبة فيجابه الناس بملاحظات الكاتب حول انتاجه على أنها اعترافات شخصية ملزمة – ان ذلك سوف يكون مزاحاً سمجاً، وبخاصة إذا استخدم الناقد هذه الاعترافات المفترضة لادانة أسلوب ما في الحياة جاء في احدى روايات الكاتب فاصر الناقد على أن هذا هو أسلوب الكاتب في الحياة ، كما فعل جورج طرابيشي بتوفيق الحكيم . ولو وضع الناقد في اعتباره موضوعات تاريخ الأفكار وتأثيرات روح العصر لما وقع في مآزق سوء الفهم المتتالية حين ناقش الأسلوب الطهراني في الحياة حسبما يظهر في روايات توفيق الحكيم ، وأسميها مآزق وهي في حقيقتها مهالك لان الاستنتاجات التي استنتجها الناقد أسس عليها بعد ذلك أحكامه الأدبية جميعها ، وقبل ذلك أقام عليها أحكامه النفسية والوجودية .

١ – (ان الانفصال يولد بلا أدنى شك الرغبة في الاتصال ، هذه حقيقة وجودية لا سبيل إلى نكرانها . ولكن المشكلة مع الحكيم أنه مسخ هذه الحقيقة إلى لعبة . فما دامت حمى الحب عنده نوعاً من حمى المعرفة واستكشاف المجهول ، فليس عليه إذن إلا أن يؤجج في نفسه حمى الحب بالهرب من كل سانحة للاتصال . فالحبيب يجب أن يظل مجهولاً والا كف عن أن يكون حبيباً) .

٢ – (ولكن هل أحب الحكيم ايما دوران حقاً ؟ ان غاية الحب هي الاتصال في خاتمة المطاف ، والحال أن الحكيم أراد من ايما كل شيء الا

الاتصال . كانت غايته من هيامه بها الانفصال أو حرقة الانفصال) ص ٣٤ .

٣ – (واضح إذن أن توفيق الحكيم يلعب مع الألم ، يصطنعه اصطناعاً ، حتى يتاح له ذات يوم أن يصعده أو يفقأ دمله في عمل فني . لكن المشكلة مع الألم أنه لا يصطنع اصطناعاً مهما جهد الإنسان في الكذب على نفسه وإيهامها . ان الألم والارادة متنافيان لا يلتقيان. هذا هو سر حلقة الفراغ التي يدور فيها توفيق الحكيم : انه يريد أن يتألم ... ولكن أنى للحكيم أن يعرف الألم – ضريبة كل فنان – وهو الذي اختار أن يضع الحياة والفن على طرفي نقيض ؟ ان الألم كالفرح ، مظهر أساسي من مظاهر الحياة ، فكيف للحكيم أن يتألم هو الذي رفض من البدء أن يحيا ؟ ما العمل إذن ؟ ليس ثمة من حل إلا اصطناع الألم) ص ٣٤ .

هذه الأحكام مغلوطة بالرغم من استنادها إلى ما يفترضه الناقد أنه اعترافات الحكيم ، أو بسبب استنادها إليها . ذلك أن روح العصر الذي كان سائداً في العشرينات من هذا القرن يفرض من جهة هذه النظرة إلى الفنان وإلى الابداع الفني ، ومن جهة أخرى فان ايمان جورج بما يتقوله الحكيم عن نفسه أضله عن فهم الكتاب لما وضع له وكما وضع : ان لكل كاتب كبير رؤية لتنظيم الحياة والمجتمع . قد لا تكون هذه الرؤية عملية و قابلة للتطبيق لكن نظرية النقد تقوم في صميمها على أنها تفرض على الناقد فهم هذا العالم وعرضه والولوج إليه لتعريفنا به كما هو ، ثم تسمح للناقد بعد ذلك – لا قبله – بمناقشته . ان اكتشاف عالم الكاتب وعرضه هو الجزء الوحيد الذي يستوجب الموضوعية والأمانة ، يفترضهما النقد في الناقد ويفرضهما عليه فرضاً ان لم يوجدا لديه ، تحت طائلة عقوبات يقع في

أقصاها سحب لقب الناقد ممن لا تتوافر لديه الموضوعية والأمانة في عرض عالم الكاتب ، بعد اكتشافه له . ان رؤية الحكيم للعالم في فترة ما بين الحربين – لأنها تغيرت بعد ذلك – رؤية فنية شبيهة برؤية أوسكار وايلد . وهي – مع ذلك – رؤية محافظة . وقد أملت الرؤية الفنية على الحكيم رفض عالم مصر المتخلفة ، عالم النمل . لكنه قدم لهذا العالم بديلاً هو عالم الفنان المتوحد المكب على دراساته ، واجتهاداته في سبيل الحقيقة – وهذا العالم لا يفتح أبوابه إلا لكل مجتهد دؤوب ، وعفيف . ذلك أن الحكيم الذي شاهد الحياة المتطورة في باريس رفض منها – لقومه – التحرر الجنسي : غير أن هذا لا يعني أنه رفضه لنفسه ، ومهما كان أسلوبه الأدبي – ألفاظاً ومواقف – عفيفاً زاهداً فلا شيء يؤكد لنا ما ذهب إليه الناقد من أن نمط علاقات الحكيم بالمرأة هو علاقات هرب . ان استنتاجات الناقد تقوم على خلط الفن بالحياة ، وتقديمهما على أنهما كل موحّد . ان هذه الفرضية لا تقع إلا في حياة المراهقة النقدية ثم يتوجب على الناقد إذا نضج أن يتنصل منها . ان التأثيرات المتبادلة بين الفن والحياة في نفس الفنان والقارىء والناقد لا تستوجب بالضرورة الخلط بينهما في التحليل وفي الاستنتاجات النقدية . ان الفن غير الحياة وهو حياة أخرى خاضعة لتوجيه الكاتب وأحلامه ومقاصده من كل كلمة يكتبها .

يعلق الناقد في دراسته لرواية « عصفور من الشرق » بأنها (لعبة الاستمناء في الحلم) ص ٤١ . وسوف ندع جانباً أن الناقد يأخذها على أنها وثيقة شخصية عن علاقة محددة بين شخصين مسميين لنتناولها على أنها عرض فني قدمه الحكيم لتصوير نوع من العلاقات السلبية بين شاب شرقي وامرأة غربية . هذا التصوير يقوم على خوف الشرقي المسلم من المرآة التي تتحلى بالمنطق والحرية – كما أنه يحمل تفسيراً آخر هو تصوير هرب الإنسان الانطوائي من أية علاقة تستوجب منه شيئاً من الاقدام . ثمة ملاحظة واقعية

أريد أن أسردها دون تعقيب ، وهو أنني لاحظت أن معظم الذين سافروا من العرب ، إلى الغرب ، بين الحربين ، رجعوا وقد اختل توازنهم – ولعل الصديق جورج يذكرهم جيداً ويضيف إليهم من عنده أسماء أخرى ، أفلا يصح أن نتقصى هذه الظاهرة في آثار الحكيم وتصويره للبطل السلبي من المرأة ؟ اننا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن روح العصر السائد في جز من التراث الأوروبي يوحي للحكيم بأن بعد المرأة وليس قربها هو الذي يؤجج الحب ، وأن غاية الحكيم من كتاباته « الشخصية » هي غاية تربوية ، سقطت مزاعم الناقد في الفقرتين (١ و٢) من المقتبس. أما موضوع الفقرة (٣) وهو أن الحكيم يلعب مع الألم ، يصطنعه اصطناعاً ، فنقول أنه ما دام الموروث الفني يقصر رؤية الحكيم على الإنسان الفنان ، وعلى نموذج خاص منه – هو نموذج الفنان البرجعاجي ،فلم ندعي بان الحكيم يصطنع الالم . ولم نقول بان الألم الذي يعرضه الحكيم في أبطاله هو ألم من نوع خاص ، الم النموذج الانطوائي ، السلبي ، الهروبي ؟ يقول الناقد (ان أبطال الحكيم يشكون من عيب أساسي : أنهم ، هم المتطلعين إلى التفرد والارتفاع فوق شرط « النمل البشري » ، لا يتألمون إلا بارادتهم) .

وإذن فليس الحكيم وحده بل أبطاله أيضاً يصطنعون الألم ، حسب رأي الناقد ، وسبب ذلك أنهم يتطلعون إلى التفرد . هذا الحكم أصح ما خطته يد الناقد ، لكنه يظل حكماً جزئياً غير مرتبط بالرؤيا الكلية للمؤلف ، رؤيا عالم من الفنانين الطهرانيين الذين يسعون وراء « الحقيقة » و « الخلاص » عن طريق الفن ، كما فعل محسن بطل « عصفور من الشرق » حين هجر حبيبته الباريسية ودخل إلى المسرح ليستمع إلى السمفونية التاسعة ويندمج بـ « فرح الأنفس التي تعيش في فرح الله» . هذا هو الخيار النهائي الذي يعرضه الحكيم أيضاً في « بجماليون » . ان بجماليون نحت تمثالاً كامل الجمال لامرأة ووقع في حبه . والناقد يأخذ هذا الموقف على أنه (حجة لايثار التمثال على النموذج

ولفصل الفن عن الحياة فصلاً نهائياً) ص ١٠٣ ، ولو كان محيطاً بالرؤيا الفنية لدى المؤلف لوجد أنه توق مشروع ذلك التوق الذي يجعلنا نتمنى لو أن الحياة أجمل والنساء أكمل . غير ان قلق الفنان يدفعه إلى السخط (فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه) . ويعتقد الناقد أن بجماليون ، ما دام قد وصل إلى الكمال الفني في تمثاله ، فهو مهدد بالعقم . ولهذا فان بجماليون يخرج من مأزقه ويتمنى أن يتحول التمثال إلى امرأة ، ثم تفشل التجربة . وهنا يحق لنا أن نتساءل : ألا يصح أن يكون حديث المؤلف ليس عن الكمال المطلق بل عن كمال تجسيد الصورة التي يصبو إليها بجماليون في المرأة ؟ أو لا يصح أن نفترض أن حب الفنان لتمثال حب للخلق الفني وليس صبوة نحو امرأة لها هذه الصفات ؟ أو لا يتفرع عن هذا الافتراض أن بجماليون حين حن إلى الحياة لم يكن يخاف من العقم — حسب ما ذكر الناقد — بل كان يتوق إلى نوع آخر من الجمال الحي ؟ أو لا تكون المسرحية بذلك تصويراً لاتجاه كل فنان اتقن فنه ، بأن ينحو نحو الحياة، وبذلك يكون الفنان قد سقط أمام الحياة لأنه لم يستطع أن يستوعبها ، وتكون المسرحية بالتالي نوعاً من البرهان الفني على أن الحياة أكبر من الفن وأعظم ؟ أولا يتسق هذا التفسير مع صيحة بجماليون الختامية في المسرحية (لن أموت قبل أن أصنع تمثالاً هو آية الفن الحق .. اني حتى الآن لم أكن وضعت يدي على السر ... سر الكمال في الخلق الفني ...) ؟ فإذا لم يكن معنى هذا الكلام أن بجماليون أحس بفراغ فنه من الحياة فما هو معناه ؟ ألا يؤكد تفسيرنا بجماليون نفسه ، حين يشعر بالفراغ في صحبة التمثال ، بعد ذهاب جالاتنيا ؟ ألا يخطىء الناقد للمرة الخامسة في فهم النص ؟

رأينا أن الناقد أخطأ في فهم النصوص مرات متعددة لأسباب مختلفة :

١ — أخطأ في فهم « شهرزاد » لأنه ترك النص وجلب مفهومات من خارجه ليستقيم تفسيره مع فرضيته بأن الفن لدى الحكيم لعب .

٢ – ثم أخطأ في فهم أهل الكهف لأنه حذف كل إمكان للتفاعل بين الفنان البرجعاجي وبين العالم. ولو استفاد من تواريخ نشر الآثار وقام باستعراض لتاريخ مصر منذ مطلع القرن لاغتنى فهمه للنصوص قاطبة ، لكن فرضيته الأصلية – وهي أن الحكيم مقطوع الصلة بالواقع – أملت عليه تمحلات غريبة .

٣ – ثم أخطأ في فهم « زهرة العمر » لأنه أخذ التضليل الأدبي المشروع الذي يمارسه المؤلف مأخذ الشهادة الذاتية الموثقة .

٤ – كذلك أخطأ الناقد في فهم « عصفور من الشرق » حين رفض أن يربط الأثر الأدبي ببيئة المؤلف المصرية وبروح العصر الأدبية السائدة آنذاك – رفض ذلك لكي يبرهن على أن الحكيم يصطنع الألم وأنه يخلق أبطالاً يتألمون بارادتهم .

٥ – أخطأ في فهم « بجماليون »، لأنه في الأصل لم يحاول أن يكتشف عالم المؤلف بالدقة والموضوعية المفروضتين بالناقد . نحن لا نزعم أنه لم يفهم ذلك العالم ، فكل بدايات تحليله تشير أفضل الإشارة إلى ما يجب أن يسير فيه التحليل الصحيح ، لكنه دائماً يتجاوز التحليل إلى الادانة وينتقل من الادانة إلى استنتاج البرهان على نظريته أو فرضيته في أن أدب الحكيم لعب .

٦ – تقوم فرضيته أن الأدب عند الحكيم لعب على مجموعة من التخيلات الذهنية مؤداها أن الحكيم يبتعد عن الشرط البشري ويتعالى عليه ، وبالتالي فهو يقتل الانسان فيه ، في سبيل اعلاء موهبته الفنية، ومن هنا كان أدبه بعيداً عن الحياة يصدر عن البرج العاجي وعن الفروض الذهنية المستحيلة ، وبالتالي فان أدبه لعب . ولكي يبرهن الناقد على فرضيته في

أدب المؤلف يلجأ إلى أدب المؤلف الذي عالج قضية الابداع والتكوين الفنيين فيأخذ الناقد ما أسماه «فروضاً ذهنية (ص٢٤– على أنها «اعترافات» شخصية يبرهن بها الناقد على أن المؤلف يحيا بحياة منسلخة عن الحياة . ثم يستخدم هذا البرهان لاظهار أن أدب الكاتب منفصل عن الحياة . مستشهداً بقوله « اني أكتب حياتي أولاً ثم أعيشها » ص ٢٤ ، متناسياً أن للعمل الفني لا يحتاج دائماً إلى تجربة مباشرة بل يقوم على التصور لنموذج من العلاقات ... والا كانت أجاثا كريستي من عتاة المجرمين في هذا العصر . غير أن الناقد حين يكتشف في تصريحات الحكيم أو أدبه ما لا يتسق مع فرضيته أو ما يتناقض معها ، يعمد بكل بساطة إلى حذفه : فقد صرح الحكيم عام ١٩٦٥ بأن (الأدب الاجتماعي « ضريبة » ينبغي على كل فنان أن يتحملها كارهاً باعتباره مواطناً لا فناناً) ويعلق الناقد :

(وقد حاول الحكيم أن يرضي ضميره الإنساني في المؤلفات التالية : « سلطان الظلام » ، « حمار الحكيم » ، « تأملات في السياسة » ، « الأيدي الناعمة » ، « لعبة الموت » ، « أشواك السلام » ، « شجرة الحكم » ، « الصفقة » ، « الطعام لكل فم » ، « شمس النهار » ، « مسرح المجتمع » ، « بنك القلق » ، ومعظم مسرحيات « المسرح المنوع » ... وقد ضربنا نحن صفحاً عن هذه المؤلفات ، في هذه الدراسة ، لا لأنها جديرة بالازدراء من جهة نظر الحكيم الفنان فحسب ، وإنما قبل كل شيء لأنها باعترافه « غير صادقة » لم يكتبها على سجيته ، ولا تعبر عن وجهة نظره الأساسية في الفن والحياة والعلاقة بينهما ، بل هي أشبه بـ « ضريبة » ، بتنازل لحساب المجتمع) ص ١٨٥ .

السؤال الآن ، متى كان يتوجب على الناقد أن يلتزم بأحكام الكاتب ؟

ومتى كان النقد خاضعاً لـ « اخلاص » الكاتب أو عدم اخلاصه . ان مقياس (الاخلاص) أو (صدق العاطفة) مقياس مراهق لا يخضع للتحديد . ان الفن يعتمد على (السجية) أقل بكثير من اعتماده على (الصنعة) . ومسألة (الطبع والصنعة) لم يعد لها وجود — فيما نتخيل — في القرن العشرين ، قرن (الالزام) و « الواقعية » بل حتى « السريالية » حيث يعمد الكاتب إلى الكشف عن لاشعوره بطريقة منهجية متعمدة . وما لنا وللرجوع إلى أسس النقد، ما دامت حساسية الناقد ترفض أحكامه فتجعله يقرر مباشرة بعد ملاحظته تلك أنه « حدث أكثر من مرة في تاريخ الأدب العالمي أن رفع النقاد والقراء كتاباً فاشلاً من وجهة نظر مؤلفه إلى مصاف الروائع الأدبية » ص ١٨٥ .

فأياً من المعيارين المتناقضين اللذين استخدمهما الناقد نعتمد ؟ الحقيقة أن ولع الناقد بمعارضة الكاتب تتجاوز كل مقياس ، وتلغي كل مقياس . وهناك عشرات من الأمثلة ورط الناقد نفسه فيها بمآزق فكرية ، حباً منه في التناقض مع الكاتب غير أن ما يهمنا في النهاية أن نعود إلى صورة الطرابيشي عن الحكيم : فقد حذف الناقد ثلثي أعمال الكاتب ، وتعمد أن يشوه الثلث الآخر بسوء فهم ظاهر بغية أن ينسجم هذا الثلث الباقي مع فرضيته بأن الفنان البورجوازي ينقطع عن الواقع ويفر — باللعب الفني — إلى الحلم : وليس ذلك فقط بل رفض الناقد أن يستخدم أي منظور تاريخي يظهر فيه تطور الحكيم خلال أكثر من خمسين عاماً من الانتاج المتواصل المتطور ، فقدم صورة سكونية مجردة تلائم تصوراته الايديولوجية عما «يجب» أن يكون الفنان «البورجوازي» .

ولم يقل ان هذا هو جانب واحد مبتسر من جوانب الحكيم ، بل قال : هذه الصورة الساكنة المشوهة هي صورة الحكيم . لقد كلف الناقد وضع هذه الصورة وتثبيتها ثمناً غالياً لكن ذلك أظهر أن الايديولوجيا لا تصنع نقداً جيداً : ولو عمد مؤلف آخر الى استعراض كل الأعمال الاجتماعية التي استبعدها الناقد ، ثم قال لنا : ان هذه الصورة التي تمثل الحكيم فناناً ملتزماً

بقضايا عصره ومجتمعه هي صورة الحكيم ، فماذا يكون موقفنا ؟ ان الانتقاء والحذف عند دراسة الفنان هما أكثر من خيانة للحقيقة وعبث بالمعايير النقدية ، انهما جعل الايديولوجيا نوعاً من سرير بروكروست ليجري عليه تقطيع الأوصال بحسب تعسفات الناقد وأوهامه . وهي ظاهرة أفسدت النقد العربي كله في السنوات العشر الماضيات ، وليس هذا الكتاب سوى أبرز مثل وأجمله وأعمقه على أن الايديولوجيا وحدها لا تصنع نقداً جيداً .

* * *

— ٧ —

قصيدتان وقضية

بل هما قصيدتان في قضية واحدة ، أو هما في الأصح قصيدتان في صراع طويل مستمر . فأما القصيدتان فهما « بابي يار » للشاعر السوفياتي ايفجيني ايفتوشنكو والرد عليها بقصيدة « السفح الآخر غربي القدس » للشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب وأما الصراع فهو الصراع العربي ــ الصهيوني حول فلسطين . وهو صراع اتخذ أشكالاً متعددة وانتشر بين دول متعددة وانتهى ــ كما بدأ ــ صراعاً حول حق الوجود لأحد الطرفين المتنافرين . إلا أن من المفيد في تقديم القصيدتين أن نذكر أن الفكرة الصهيونية بدأت بتصور رومانسي على أيدي الكتاب اليهود . فقد أصدر دزرائيلي قبيل منتصف القرن التاسع عشر رواية الرومانس (الأرض القديمة الجديدة) يحلم فيها بنوع من إعادة ملك بني اسرائيل . كما أصدر الصحافي اليهودي هرتزكا في الربع الأخير من ذلك القرن روايتيه « الأرض الحرة » و « رحلة إلى الأرض الحرة » يحلم فيها أيضاً بإعادة بني اسرائيل إلى فلسطين. ولما يكد يشرف القرن الماضي على نهايته حتى تبلور الحلم الرومانسي بالدولة الصهيونية في تصور عقائدي واضح بكراس تيودور هرتزل « الدولة اليهودية عام ١٨٩٦ » . وتلا ذلك مباشرة بعد عام واحد انعقاد مؤتمر بازل الذي بلور العقيدة الصهيونية بمقرارته التي تقضي « بخلق وطن للشعب اليهودي في فلسطين . يضمنه القانون العام »،

وذلك أولاً عن طريق خلق المنظمات اليهودية العالمية لاستنفار مشاعر اليهود وتهجيرهم إلى فلسطين وتحويلهم إلى عمال زراعيين ، وثانياً عن طريق تسييس رؤوس الأموال اليهودية في أوربا لدعم السياسات المعادية للأمة العربية (مما عرف بالصليبية الجديدة) ودعم السياسيين الذين يتولون تنفيذ هذه المخططات لاقناعهم بإدخال المخططات الصهيونية في حسابهم وادخال الصهاينة كشريك وطرف . ولا أحد يدري مثلاً مدى الدوافع اليهودية في نفس دزرائيلي رئيس وزراء بريطانيا في النصف الثاني من القرن الماضي ، التي دفعته إلى شراء أسهم لبريطانيا في قناة السويس التي فتحها الفرنسيون في مصر ، وإن كنا نعرف أن تشرشل كان متفاهماً قبل بلفور مع المنظمات الصهيونية . على أن ما يهمنا في هذا المضمار هو ملاحظة أن الصهيونية تزايدت حاجتها إلى الصحافة اليومية بعد أن وظفت العقيدة في هذا المضمار العملي السياسي . إذ لما كان دعم السياسيين المماثلين لهم يستوجب خلق رأي عام مشايع للأفكار الاستعمارية الأوربية والأطماع الصهيونية في وقت واحد ، فقد اضطرت الصهيونية إلى شراء الصحف والأقلام . فانقلبت الحركة الأدبية الصهيونية إلى حركة صحافية ، ولم تعد الحركة الصهيونية ترضى من اتباعها بالتخيلات بل زجت بهم في صميم العمل السياسي الصحافي ، وتركت للمشايعين والمتعاطفين معها مضمار الأدب ، وظهر ذلك الاتجاه على أتم ما يكون في نهاية الحرب العالمية الثانية ، حين كان الأديب الأوربي التقدمي يدافع عن حرية الزنوج واليهود معاً . أما في الاتحاد السوفياتي وأوربا الشرقية الاشتراكية فقد كان اللقاء عابراً بعد الحرب العالمية الثانية بين العقيدة الماركسية والحركة الصهيونية ، وهو لقاء أفادت منه الحركة الصهيونية بأن كسبت موافقة الاتحاد السوفياتي والمجموعة الاشتراكية على إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين واعترافهما بالكيان الصهيوني كدولة على أثر اعلانها في عام ١٩٤٨ . غير أن هذا اللقاء قد تبدد لتهالك الكيان

الصهيوني على الولايات المتحدة بغناها أولاً وباهتمامها المباشر بمنطقة الشرق الأوسط ثانياً ، وثالثاً للخلاف العميق بين العقيدة الماركسية التي تطمح إلى انتظام الكرة الأرضية في نظام اشتراكي ثم شيوعي يسوي بين الأمم ويكفل مصالحها وبين الحركة الصهيونية التي تقوم على تحويل عقدة النقص إلى عقدة تفوق تبرر بها لنفسها وللعالم حركة توسع مستمرة على الأرض العربية .

... إلا أن ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ لم تمهل العلاقات الشيوعية الصهيونية لتسير نحو الصدام المحتوم بشكل طبيعي ، وإنما طرحت الرد العربي على التحدي الصهيوني ــ الغربي طرحاً قومياً تاريخياً شاملاً يعمل على تصفية الاستعمار الموروث ويستشرف إقامة الدولة القومية للأمة العربية على أساس من الحرية الاشتراكية والوحدة . وما لبثت هذه الثورة القومية المجيدة أن فتحت صدرها لصداقة الاتحاد السوفياتي مجسداً بالسلاح الذي شهرته لتحرير المنطقة العربية بادئة بالجزائر والمغرب العربي في مسيرة مظفرة شملت على التوالي تحرير السودان والعراق والخليج العربي وليبيا ، مروراً بإقامة دولة الوحدة الرائدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ م ثم تدعيم العهود الوطنية الاقليمية والنظم الاشتراكية العربية ... ولم يكن في رسع الاتحاد السوفياتي أن يتخلى عن مواكبة الثورة العربية ، بل وجد نفسه دائماً يسير تحت مظلة الحركة التحررية التي قادتها ثورة مصر أنى توجهت ... ومن هنا حدث الطلاق البائن بين الاتحاد السوفياتي والحركة الصهيونية ووجد الصهاينة القليلون في الاتحاد السوفياتي وأوربا الاشتراكية أنفسهم معزولين في صف واحد مع الاستعمارين الغربيين القديم والحديث ، في حين كان العرب يرسمون فجر الخلاص لأنفسهم وللعالم الثالث المستنزف ويحررون حتى الطبقات المسحوقة من العمال الأوربيين كما يعملون على تحرير اليهود من الانغلاق والجمود والتعصب . كما كانوا يفتحون للاتحاد السوفياتي في آسيا وأفريقيا معظم المناطق التي أغلقها في وجهه الاستعمار والامبريالية .

على أن الشيطان لا ييأس . فقد حاول الصهاينة بعد وفاة ستالين ١٩٥٣ أن يستغلوا الاضطرابات والتخلخل ليحرفوا تيار تصفية الستالينية نحو تيار معاداة العرب وتأييد اسرائيل ضدهم وذلك بإبراز مظالم اليهود على أيدي النازيين بين الحربين ، وفي فرنسا في قضية دريفوس في مطلع هذا القرن ، وفي روسيا القيصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ،وفي الامبراطورية الرومانية في القرن الأول ، وفي الامبراطورية الآشررية في السبي الأول والسبي الثاني ... الخ. هذه المظالم هي موضوع قصيدة « بابي يار » للشاعر الصهيوني السوفياتي ايفجيني ايفتوشنكو .

تبدأ القصيدة بعرض مظالم اليهود مختلطاً بعضها بالبعض الآخر في لوحة تمتد إلى ثلاثة آلاف عام :

لا ذكريات في بابي يار
ذلك المنحدر الحاد هو الشاهد الوحيد
إنني خائف .
انني اليوم شائخ كالشعب اليهودي .
يبدو لي الأن أنني يهودي .
هاأنذا الآن ، شارد في مصر القديمة
وهاأنذا الآن ، أموت معلقاً على الصليب
وحتى الآن أحمل آثار المسامير .
يبدو لي أنني دريفوس . .
المواطنة الفاضلة توقع بي وتحاكمني ،
أنا خلف قضبان السجن .

منصوب لي الفخ ، مصاد ، مبصوق عليه ، مشتوم .

فالشاعر يريد أن يقول أن الانسان اليهودي مطارد مهان مسحوق ، ثم

يرقى إلى درجة أخرى في التعبير الفني الرفيع ليقول إن مجرد كون الانسان يهودياً يوقعه في الفخ والمصيدة ، وينزل به الأذى والهوان .

إن هذا هو الظلم المحض . فلا يجوز أن يضام إنسان بسبب لونه أو دينه خاصة إذا كان بريئاً مبرّأ من الاستغلال والعدوان . هذه شرعة الضمير ، وهي ترتب على أشراف العالم واجباً يفرض التضامن لتغيير مثل هذا الواقع الشرير المتوارث من عصور الظلام إلى اليوم . غير أن الكلام في العموميات مجرد صيحة في الهواء ، والشاعر أذكى من أن يكتفي بتلك الصيحات ، فهو ينظم قصيدته بغية أن يرتب التزاماً محدداً على فئة محددة من البشر . هو شاعر روسي يتكلم بالروسية ويخاطب الشعب الروسي . وهذا يقضي عليه بأن يخاطب الذاكرة الجماعية للأمة الروسية ويبين لها بأنها هي أيضاً قد اضطهدت اليهود فغدت مدينة لهم :

يبدو لي أنني صبي في بيلوستوك
والدم يدفق وينساح على البلاط
والأضواء المؤدية إلى الصالون هائجة
خلال أبخرة البصل والفودكا .
أنا يائس منذ أن ركلت جانباً ،
وها أني أتوسل للقتلة المتعصبين
الذين تهدر أصواتهم :
« اقتلوا اليهود ولتعش روسيا » . .
وثمة حانوتي يقتل أمي . .
يا شعبي الروسي .
لأنت في دخيلتك ، أمي حقاً

سوى أن الملوثين
شد ما تبجحوا ، في صراخهم ،
باسمك الأنقى بين الأسماء .
أنا أعلم كم هي خيرة بلادي
وكم هم سفلة لا ينبض فيهم عرق حياء ،
أولئك اللاساميون المتباهون
بـ « اتحاد الشعب الروسي » .

وما أن ينتهي من عرض اضطهاد الروس لليهود حتى ينتقل إلى ذكر اضطهاد النازيين لليهود : ومن يعلم مقدار بغض الروس للنازية وعداوتهم لها يدرك إلى أي مدى يحاول الشاعر أن يضغط على مشاعر الروس لمصلحة اليهود ، فهو يصورهم – الروس – لأنفسهم بأبشع وأقسى صورة يتمثلها الروسي للبرابرة المجرمين . وبعد ذلك يفتح لنفسه ولهم طريق التكفير عن خطيئاتهم تجاه اليهود طريق الصفح والغفران الذي يفضي إلى تضامن الروس مع اليهود :

الأعشاب البرية تهسهس فوق « بابي يار » . .
الأشجار تحدق إلى أدنى كأنها قضاة . .
كل شيء هنا يصرخ بصمت ،
وإذ أطلع قبعتي ،
أشعر بأنني مائل إلى المشيب
وما أنا ، إياي ، إلا صرخة صامتة
فوق ألوف الألوف المدفونة في هذا المكان .
أنا كل شيخ هنا أطلقت عليه النار

أنا كل غلام هنا أطلقت عليه النار ،
ولن ينسى ذلك أي جزء منّي إلى الأبد
فليصدح نشيد « الشبيبة العالمية »
يوم أن يوارى آخر لاسامي تحت التّراب .
ما من دم يهودي في دمي
غير أنني ، كأي يهودي ، يبغضني كل لاسامي
ولهذا السبب
أنا روسي حقاً . .

وهكذا يتم عناق المضطهد للمضطهد (بالكسر فالفتح) في جو من التوبة لدى الأول والغفران والصفح من لدن الثاني ، وتنتصر الانسانية السمحاء والقيم العريقة .

على أن القيم حين تنتصر تفيد قوماً على حساب آخرين وهذا التأثير الجانبي للقيم هو الذي يحدد مدى أخلاقيتها والمنحى الواجب تطورها إليه . وأنا أرى أن هذه القصيدة القوية التي قصد بها أن تكون إنسانية هي قصيدة تفتقر افتقاراً شديداً إلى الإنسانية لأنها تغلب الاحساس بالذنب على الاحساس بالانصاف . إن العدالة الإلهية عدالة عوراء ، تنظر إلى ناحية واحدة : لديها ظالم ومظلوم . أما الاحساس بالانصاف فهو احساس شامل وإنساني حقاً ، لأنه يتطلب نظرة شاملة إلى كل عناصر الموقف ومكوناته وتداخلاته مع فرقاء آخرين متعددين .

لقد نظم الشاعر ايفتوشنكو قصيدته هذه في عام ١٩٦٣ ، أي بعد حدوث النكبة عام ١٩٤٧ وإقامة الكيان الصهيوني السياسي على أنقاض الوجود العربي عام ١٩٤٨ ، وقيام حكومة بن غوريون بالعدوان على مصر في حملة

السويس عام ١٩٥٦ — وهي الحرب التي تدخل فيها الاتحاد السوفياتي تدخلاً مباشراً بإرسال إنذاره المعروف إلى دول العدوان الثلاثي . فكيف يتجاهل مواطن سوفياتي موقف بلاده وقياداتها وتاريخها القريب وأرواح مواطنيه ، باسم عدالة مزعومة تقوم على منطق صوري آلي يتجرد من بحث كل الملابسات التاريخية والاجتماعية والسياسية ؟ إنه إما أن يكون معتقداً بصواب موقف بلاده وإما أن يكون يراها على خطأ. وبما أنه يقف إلى جانب الكيان الصهيوني المعتدي فلا ريب في أن خطأ موقفه يفرض عليه أن يرى حكومة بلاده على خطأ وأن موقفها في دعم العرب ضد العدوان الصهيوني موقف يتنافى والعدالة الانسانية كما يتصورها هذا الشاعر المأفون المتحامل على العرب والمتحيز للحركة الصهيونية الفاشستية ذات العقيدة العرقية ــ الدينية المتعصبة .

ومع أن الشاعر العظيم هو كالفيلسوف العظيم ، يجب أن يحد رسالته بالبحث عن الحقيقة ــ مما يوجب على ايفتوشنكو عند النظر إلى القضية اليهودية عام ١٩٦٣ أن ينظر إلى الحل المأساوي الذي حلتها به الدول الغربية ، دونما اعتبار لأبسط حقوق الانسان من الجانب العربي ، ومع أن ايفتوشنكو تجاوز كل الجانب المأساوي من هذه المسألة لأنه جانب يخص العرب أولاً ويعارض الغرب والصهيونية ومفهومهما للعدالة ، فإننا إلى سنة ١٩٦٣ نغفر له ونتسامح معه ونصدق دعوى الجهل وعدم الاطلاع وتقصير العرب الاعلامي وقلة المصادر ... الخ ، بل نصل مع الرجل إلى حد التسليم له بحقه في أن يؤمن بأن من واجب العالم أن يضمن للشعب اليهودي ملجأ في الشرق الأوسط ولو على حساب الحق العربي ــ شرط أن يعلن معرفته بأن الظلم الذي وقع على العرب أجحف بحقهم ، ولكنه يعتقد (فرضاً) بأن قليلاً من الشر أمر خير إذا تلافى مشكلة عويصة مزمنة كالمشكلة اليهودية . أما أن يتحدث عن الظلم والاضطهاد بوصفهما وقفاً على الشعب اليهودي ، وعن الضمير والعدل بوصفهما حقاً من حقوقه على الانسانية المتمدنة والغرب المتحضر ،

متجاهلاً قضية الشعب العربي الفلسطيني وجوانب الجور والتشريد والعذاب من جهة ، وجوانب الحق والعدالة والكفاح من جهة أخرى . فذلك هو الاجحاف والبعد عن الانصاف : ذلك هو المقياس الغربي الذي يفشل في تبين جوانب القضية المتعددة أو يتعمد ألا يتبينها . يدل على ذلك أبلغ دلالة أن الشاعر ظل صامتاً عن الصراع العربي الصهيوني إلى الآن . ومعروف أنه منذ عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧٥ قد حدثت أحداث جسام ليس في وسع انسان على حظ من الاستنارة أن يتجاهلها : حدثت حرب حزيران ١٩٦٧ ، وكانت نكسة مهينة على الصعيد القومي ، كما كانت نكسة مريعة على صعيد حركة التحرر العالمي ، عطلت أو كادت ثورات الشعوب في آسيا وإفريقيا وحتى في أمريكا اللاتينية . وعلى الصعيد الانساني المحض والمجرد سببت هذه الحرب تشريد مليون لاجىء فلسطيني من الضفة الغربية وقطاع غزة ، وربع مليون لاجىء سوري من أراضي الجولان . فإذا أضفنا إلى هؤلاء مليوناً ونصف مليون لاجىء فلسطيني صار لدينا ثلاثة ملايين إنسان عربي اضطروا إلى مغادرة ديارهم بسبب ما يزعمه الغرب من (حق) الشعب اليهودي في العودة إلى أرض فلسطين ، وما تبعه احقاق هذا الحق من آلام ومآس . ليس هذا فقط ، بل لعل هذا العذاب البشري الهائل ليس كفيلاً بتحريك المشاعر الانسانية في ضمير ايفتوشنكو — فهل إعلان قيام «اسرائيل الكبرى» عن طريق ضم (١٨٠٠٠٠ كم٢) من الأراضي العربية كفيل بتحريك عقل ايفتوشنكو أو إحساسه بالعدالة ؟ وإذا لم يكن كل ذلك مجدياً فهل كانت حرب عام ١٩٧٣ لتستثير ايفتوشنكو للتعليق على هذا الوضع الذي يجعل حرباً تجر حرباً أخرى بفعل عناد اسرائيل وغطرسة القوة في سلوكها وأطماعها التوسعية ؟ لا هذا ولا ذاك . لقد قرر الرجل ألا يتحرك في غير اتجاه مصلحته الشخصية . ومصلحته في مجده الأدبي . ومجده زمني ، صحافي ، دعاوي — أي هو مجد بعيد عن القيم الانسانية المجسدة بالعدالة واتساع الأفق والاحساس بالانصاف ، لقد قام مجده الزمني في عام ١٩٦٣ بالذات حين

ترجمت له مجلة « لايف » الأمريكية هذه القصيدة وقصائد أخرى بمناسبة جولته في أمريكا وأوربا حيث حمله الصهاينة على أكتافهم في نيويورك ، واشتروا كل بطاقات أمسيته الشعرية في باريس على مسسرح اليونسكو بحيث نفدت بطاقات الدعوة قبل موعدها بأسبوع .

على أن العرب لم يتركوا المشاكل تحل على حسابهم ، لم يتركوا حتى الحلول الصورية تمر على حسابهم — كحل « العدالة الإلهية » الذي طرحته حضارة أوربا الغربية رتناست فيه ما يجره من ظلم وألم على العرب والفلسطينيين . وقصيدة الشاعر العربي الفلسطيني يوسف الخطيب « السفح الآخر غربي القدس » ترد على قصيدة ايفتوشنكو رداً مباشراً يفند مزاعم العدالة الغربيه وعقد الاحساس بالذنب ريفضح القسوة التي تم بها محاولة ترسيخ الكيان الصهيوني الدخيل في الأرض العربية .

يبدأ الرد في العنوان ، ففي سفح بابي يار مقبرة اليهود الذين اعتقلهم النازيون ، والسفح الآخر ، غربي القدس ، تقع قرية دير ياسين ، القرية التي حولتها مذابح الصهاينة للعرق العربي إلى قبر . وإذا كانت الرؤية الأساسية في قصيدة ايفتوشنكو هي المطابقة بين اليهودي والعذاب ، فإن الرؤية الأساسية في قصيدة يوسف الخطيب هي المطابقة بين العربي المتخلف والهمجي المحب للحرية من جهة ، وبين الانسان الصناعي المتقدم الذي يسعى إلى إفناء كل العروق الأخرى :

ايفتوشنكو . .
أنا ، يحكى أني آخر هندي أحمر
لن تلمح من بعدي حربة همجي في الشمس
لكني . . . ومقابر أجدادي في عرى الصحراء ،
وعظام الشهداء ،

لن أحمل في روحي وشم القطعان المدنية .
والصياد الحضري . . الخوف
يطردني في غابات الفولاذ المشتبكة
يتعقبني بين الأدغال
حتى الكولورادر . . حتى الأورال
أنا . يحكى أني إنسان الكهف . . .
الانسان الحجري الأرل
ويخيل لي ، اللحظة ، أني زنجي أعزل
أني الانسان الوحش . . يباغتني الوحش الانسان
وضجيج رهان
في حلبة روما
فلتصدح أبواق القيصر ! !

هكذا تتجلى مرة واحدة الصورالرومانسية للتناقض بين الهمجي الطيب الوديع الآمن في بواديه وغاباته والصياد الحضري الذي يعيش في غابة الفولاذ ويحولها إلى شبكة يصطاد بها ذلك الهمجي الآمن لأغراض شتى ، فمرة يصطاده للتسلية ، كما ظلت روما تفعل « بالبرابرة » من غير الرومانيين طيلة ألف عام . ومرة يجد للصيد هدفاً آخر غير التسلية :

أنا ، يحكى أني « ماموثْ » في البرية
لقية أثري في مغر البحر الميت
وأصاد ، وأسلخ ، في « البيت الأبيض »
رجل آري أبيض
يستقطر من شحمي آبار الزيت

أيضيء على موسكو تمثال الحرية ؟

ان السؤال الأخير هو لب المشكلة لو أن ايفتوشنكو يعي واجبه كشاعر سوفياتي مؤمن برسالة دولته في تجديد الحضارة الأوربية الغربية (بمبادئها الرأسمالية ونظرتها الرجعية إلى القضايا الاجتماعية) وحمل رسالة العدل لا بين الطبقات فقط بل بين الأمم أيضاً . فإن كانت الولايات المتحدة تساعد الاتحاد السوفياتي على تحقيق رسالته فإن من واجب ايفتوشنكو أن يشيد بهذا التعاون ، وإن كانت تعارضه فإن من واجبه أن يفضح هذا التناقض : « أيضيء على موسكو تمثال الحرية ؟ » . ان السؤال عميق الشاعرية من حيث هو تبصر في التاريخ ، والفلسفة ، والمصلحة القومية ، والتعاون الأعلى — كما أنه عميق الشاعرية من حيث هو رافعة تنقل القصيدة من البداية التاريخية — الرومانسية للقصيدة إلى العصر الحاضر وتضعها في لب المشكلة — المأساة للعرب في فلسطين وللفلسطينيين مع الحركة الصهيونية المجرمة التي يساندها إيفتوشنكو :

ايفتو . . شنكو . . .
ضع أيضاً في شعرك أني همجي العصر . .
الشرير ، البدوي ، الصاعد من روح الشيطان . .
اللاسامي ، الآكل لحم الانسان :
« آن فرانك .. دريفوس . . روبي شتاين »
لتهس مليا في بابي يار
الاسماء الرخصة كغصون في نيسان ! !

لعل هذا المقطع واسطة العقد في هذه المحاورة بين شاعرين ومفهومين وحضارتين : فان كان ايفتوشنكو لا يرى من القضية اليهودية سوى جانبها

الأوروبي الذي يصنف في باب اللاسامية كل من يقاوم الأطماع الصهيونية في الاحتلال والاستيطان والتوسع فان من المنطقي بالنسبة له أن يحشر العرب الفلسطينيين والأمة العربية عموماً ، بل والاتحاد السوفياتي والدول الاشتراكية أيضاً ، في قائمة التيار اللاسامي المعادي لليهود : وهذا ما فعلته تماماً الدولة الصهيونية منذ العدوان على السويس عام ١٩٥٦ إلى حرب تشرين التحررية عام ١٩٧٣ . فقد اتهم كل من دايان وايبان وغولدا مائير وقبلهم بن غوريون وأشكول ، الاتحاد السوفياتي والدول الاشتراكية والأمة العربية أيضاً بتهمة اللاسامية . وهي تهمة مطاطة جداً كما يرى القارىء تمتد على الماضي منذ روما والقرون الوسطى وإلى مذابح القيصرية والنازية ضد اليهود في روسيا وألمانيا وبقية أنحاء أوروبا الحديثة في القرنين التاسع عشر والعشرين . غير أن الأطراف المعنية : الأوروبيين واليهود ، دخلوا في تواطؤ غريب حين اتفقوا على جعل العرب يدفعون ثمن مظالم الماضي ومآسيه وأحقاده المتبادلة ، فإذا باليهود والأوروبيين يعاملون العرب بروح الانتقام وكأنهم هم ــ العرب ــ هتلر أو موسوليني أو قياصرة روما :

ولأني ــ في القصة ــ لم أزل الهندي الأحمر ،
فأنا لوثة موسوليني ،
وأنا الجني الساكن في هتلر
أنا كنتهما . . . في الرايخ . . وفي روما
في صورة انسان متحضر
يا عار الانسانية أن يبقى في الدنيا
عربي حيا
في الرملة . . في يافا . . في أقصى الصحراء . .
ما بقيت عشبة
تحنيها الريح على سفح الشهداء

فما دام الأوروبي واليهودي يحملان العرب أوزار الطغام والطغاة فان الانتقام منهم واضح . . . ريا للسخرية ! !

ولكن كيف يرى العرب من جهتهم الأوروبيين والصهاينة ، بعد أن أخرجوهم من ديارهم وطردوهم من أراضيهم ، واستباحوا دماءهم وأموالهم ؟ أن النظرتين متبادلتان . غير أن العربي ينظر إلى ما حل به أولاً ليكون تقويمه للوضع نابعاً من تقييمه لذاته والظروف المفروضه عليه . ماذا يجد العربي حين يتأمل وضعه من الزاوية الانسانية المحضة ؟ يجد أن الغرب ، في مقابر بابي يار ، خلق ظروفاً أتاحت إيجاد مقابر مذبحة ديرياسين : كما تحول معتقل بابي يار إلى مقبرة لليهود ، كذلك تحولت فلسطين إلى معتقل لسكانها وانقلبت قرية دير ياسين الآمنة إلى مقبرة لأصحابها . إلا أن مقبرة بابي يار حظيت باهتمام أوروبا بأسرها ، أما دير ياسين (وهي هنا رمز لفلسطين) فيجرى وأدها بصمت أو بتهليل من شعراء مأجورين مشبوهي الضمير . فثمة في أرض فلسطين :

سفح مجهول لم تره الشمس ..
مزروع قتلى ، غربي القدس .
سفح آخر . . ما جدوى الأسماء ؟
عربي النسوة ، والرضع ، والأشلاء . . .
لا يملك أن يتموج عشبا . . أن يتفتح أزهار
اذ يقبع في الاغوار . .
لا يملك أن يتسلق سفحا . . أن يتفصد أشعار
اد يورق في الاغوار
ملحمة أخرى . . ما جدوى الاسماء ؟

عند هذه النقطة لا بد من وقفة ، فهي نقطة إنسانية عميقة التفكير ، عميقة التبصر . حقاً ، ما جدوى الأسماء ؟ ما الفرق بين هتلر الجلاد وآن فرانك الضحية اليهودية ، حين يعمد بن غوريون وشعبه إلى القيام بدور الجلاد ضد العرب وباسم آن فرانك الضحية ؟ وفي الحقيقة فإن المقطع السابق من قصيدة يوسف الخطيب هو البديل القائم والمناظر للمقطع قبل الأخير من قصيدة ايفتوشنكو . إنه البديل العربي الذي اختاره الغرب (الولايات المتحدة وأوروبا الغربية) ليحل محل الشقاء اليهودي في أوروبا ! ! وما أن تحرك الغرب باتجاه الحركة الصهيونية ودس المسدس في يدي آن فرانك (الرمز اليهودي لضحايا النازية) حتى نهضت هذه تتعثر بدمائها وأخذت تطلق النار فوراً على عرب فلسطين :

لقد نهضت الضحية متلبسة بدور الجلاد . كان الجلاد هتلر ، وكانت النازية تضع الشعب الألماني فوق الشعب اليهودي ، فإذا بالجلاد آن فرانك وبالصهيونية تضع الشعب اليهودي فوق الشعب العربي. . . حقاً : ما جدوى الأسماء ! وما الفرق بين النازية وبين الصهيونية من حيث موقفهما الأساسي من الشعوب الأخرى ؟ إن العربي الفلسطيني وهو يرى القوة الغاشمة تفرض عليه مصيره يكتشف المشابهات بين النازية والصهيونية حيث يزعم ايفتوشنكو وجود تناقضات لقد توقف ايفتوشنكو بخياله وفكره وتصوره عند الحرب العالمية الثانية فخان الحقيقة وخان الانسانية ، ولم يبق للشاعر العربي إلا أن يفضح بشعره الموقف كله :

وأنا . . من ذاك السفح السفلي الراكد ،
العصر الجيولوجي البائد . .
لم أبرح موثوق الأطراف على جبل الزيتون
أتطلع في الشفق القدسي الأحمر
فأرى في الوجه الآخر من آن فرانك

سحنة هتلر . .
في الوجه الآخر من « شعب الله المختار » ! !

لقد وحّد ايفتوشنكو في ختام قصيدته، الأممية مع القومية الروسية ، مع مناصرة الصهيونية باسم مناهضة اللاسامية ــ وبذلك وضع هذا الشاعر مظالم العرب خارج حركة الفكر ، كما وضع نضالهم خارج حركة التاريخ ، إلا أن الشاعر العربي في سعيه إلى الانصاف يصحح المفهوم التلفيقي الذي طرحه عن الأممية الشاعر الافاق ايفتوشنكو . وفي الواقع فإن علينا أن نستخلص للأممية مفهومين تحملهما بنجاح كل من القصيدتين : المفهوم الأممي الصهيوني الذي يقف بتاريخ الاضطهاد عند نهاية الحرب العالمية الثانية ، وهو المفهوم الذي يروج له كل المتعاطفين مع الصهاينة بما فيهم ايفتوشنكو ، والمفهوم الأممي العربي الذي ينقل تاريخ الظلم إلى السنوات التي مرت بعد الحرب العالمية الثانية وما زالت تمر إلى اليوم. فمنذ ذلك الحين انتصر تحالف الصهيونية مع الرأسمالية في العالم الغربي وقضى على الفلسطينيين بالتشريد وعلى العرب بالتخلف والفقر :

كلا . . لم تنته بعد اللعبة
العالم حشرجة كبرى ، وحوار عظام تتعذب
لكن . . لن نغدو روسيا حقاً
أممياً حقاً . .
الاسم الأنقى بين الأسماء
حتى تتأبط من شعبي هذا التذكار :
ظنبوبة طفل قد ثقبتها الريح « بعرابه »
هي أشجى ما تعزف شبابه
كي يرقى إنسان إنساناً . . في « بابي يار » . .

وهكذا يتم الشاعر العربي ما عجز عنه الشاعر السوفياتي من تطوير لمفهوم الأممية يساير العصر ويساوق تطور الأحداث بحيث يشمل نضال الأمة العربية للتحرر من الامبريالية والصهيونية ومفهومات الاستعمار الاستيطاني . إن الذين يقفون في عرض مظالم الانسانية عند نهاية الحرب العالمية الثانية يقصرون الظلم على النازيين والعدالة على اليهود ، ويجمدون حركة التاريخ للتغطية على جرائم الصهيونية وابتزاز الامبريالية للأمة العربية ، مقابل شيء من المجد الشخصي ينالونه منهما . ان يوسف الخطيب في مطاردته للتحيز الأعمى لمصلحة الصهيونية ضد الفلسطينيين والأمة العربية لا ينسى أن يختم قصيدته بتنبيه ايفتوشنكو على انخفاض قيمته الانسانية كلما ارتفعت قيمته العالمية :

ايفتوشنكو . . .
أنا ، أمس ، قرأتك في الصحف الحضرية . .
في « اللايف » . . نعم
معزوفة حب شرقية
تترنح في صخب الجاز . . تضج ألم ! !
أنا ، أمس ، سمعتك في غابة واشنطن
أغرودة حرية . . .
عصفوراً أبيض من سيبيريا
يتحمم في مستنقع دم
أنا أمس قرأتك في بورصة لندن
خط بيان ، لا أكثر . .
في سعر الدولار . .
في تغطية « الأغوار » الاسرائيلية ! !

. . ويخيل لي ، اللحظة ، أني آخر هندي أحمر
أني الانسان الوحش يباغتني الوحش الانسان
أني الماموث النازف نيران الحرية . .

في النهاية لا بد من ملاحظة هامة ، وهي أن قصيدة ايفتوشنكو قد نشرت في بداية الستينات ، أي في أوج اصطدام الحركة الشيوعية بالحركة الصهيونيه من أجل هجرة اليهود السوفيات إلى فلسطين ، وكان القائد الخالد جمال عبد الناصر قد اشترط إيقاف تلك الهجرة منذ عام ١٩٥٤ حين عقد أول صفقة أسلحة مع الاتحاد السوفياتي ، كاظهار لحسن نية السوفيات تجاه القضية العربية . وقد جندت الصسهيونية كل عملائها وجميع امكاناتها للمطالبة بتهجير خمسة ملايين يهودي سوفياتي إلى فلسطين ، فانضمت قصيدة الشاعر ايفتوشنكو إلى المجهود الاعلامي الصهيوني ، وما تزال الأوساط الغربية والصهيونية تشهر قضية هجرة اليهود السوفييت سلاحاً ضد الحكومة السوفياتية كلما أثير موضوع التهجير لدعم الكيان البشري الصهيوني في فلسطين والأراضي العربية المحتلة ، وقد استشرت المعركة بين الصهيونية والامبريالية من جهة والاتحاد السوفياتي من جهة أخرى بعد عدوان عام ١٩٦٧ وانسياح اسرائيل على مساحة مائتي الف كم٢ من الأراضي العربية بعد أن كانت مساحتها لا تتجاوز عشرين الف كم٢ . لقد كانت « اسرائيل الكبرى » بحاجة ملحة وماسة إلى المهاجرين ، وهي بعد حرب تشرين التحررية في عام ١٩٧٣ ، أكثر حاجة إلى اليهود السوفيات من أي وقت سابق ، لذلك علقت الولايات المتحدة مصير الوفاق بين الدولتين الأعظم على موافقة الاتحاد السوفياتي بالسماح للصهاينة فيه بالهجرة وسجلت نجاحاً جزئياً في ذلك ، وهذا يظهر في أي خط يسير الشاعر ايفتوشنكو ، ومن أي معين يمتح مفهومـاته الأممية . كمـا أن هذا التحليل بالذات يدفعنا إلى دعوة

« الأمميين » من الكتاب الذين تشيعوا لايفتوشنكو وروجوا له على أساس موقفه من تصفية الستالينية أو من اللاسامية أو قضية الحرية في العقيـــدة الشيوعية . . إلى كل هؤلاء « الأمميين » العرب أقول بأن موقفهم ناقص أومنحرف ما دام يصدر أولاً بالنظر إلى « الآخر » ولا يصدر أساساً بالنظر إلى « الأنا » . ولذلك فانهم يزلون زللاً فكرياً فاحشاً . في حين أن قصيدة يوسف الخطيب ترسم خطاً فكرياً ونهجاً سياسياً وموقفاً انسانياً بالغ الصحة والاصابة ، لأنها تنطلق من النظر إلى « الانا » أي إلى ذات الشاعر في ارتباطها بأمتها وقوميتها ونضالها وأهدافها رتاريخها . ونحن لا نذكر « التاريخ » هنا من باب الحماسة ، وإنما لنذكر الأمميين « العرب » بأن الحضارة العربية هي الحضارة الأولى في العالم – وربما الوحيدة التي قامت على مفهوم صحيح للأممية ، ومارست هذا المفهوم بالتسوية بين الناس على اختلاف أشكالهم وألوانهم وأديانهم وعقائدهم وثقافاتهم . وبعد العرب أفرزت أوربا الغربية نظام الدولة القومية التي لا بد أن تكون عنصرية إلى حد ما – أما فكرة الأممية في أوروبا الشرقية فانها ما تزال مشروعاً تحت التجربة ! !

للمؤلـف

- الكون الشعري عند نزار قباني

« دار الطليعة » ، بيروت ، ١٩٧٧

- « البطل في مأزق »

منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٧٩

- « نظرية الأدب » تأليف رينيه ويليك وأوستن وارين (مترجم)

منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب بدمشق ١٩٧٣

- النقد الأدبي — تاريخ موجز في أربعة أجزاء تأليف ويليام ويمزات وكلينيت بروكس

منشورات المجلس الأعلى ١٩٧٤ — ١٩٧٨

- مطارحات في فن القول

منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٩ .

الفهرست